ИСКУССТВО КИНО

1

№1 ЯНВАРЬ **2015** www.kinoart.ru

«АРТДОКФЕСТ». ДОКУМЕНТАЛИСТ НА ВОЙНЕ _ **5**

О ХОЛОКОСТЕ В СОВЕТСКОМ КИНО _ **97**

ПАВЕЛ ФИНН. КОНСПЕКТ ВОСПОМИНАНИЙ _ **145**

«Ангелы революции»
в Риме_77

Многие сюжеты номера определило одно из главных событий ушедшего киногода – «Артдокфест»-2014. В разделе «Здесь и теперь» мы публикуем материалы дискуссии, проведенной «ИК» совместно с фестивалем: острые выступления ведущих документалистов, критиков, кураторов программ и проектов, которые выходят за рамки актуальной темы, обозначенной как «Документалист на войне: вовлеченность или нейтралитет?».

В «Репертуаре» – рецензии на фильмы-победители – и конкурса, и национальной премии «Лавровая ветвь», а также на работы, вызвавшие профессиональный интерес наших экспертов. Председатель жюри «Артдокфеста» Александр Митта в «Комментариях» делится впечатлениями не только от программы, но и от содержательного, интенсивного и чрезвычайно полезного общения с коллегами в фестивальном пространстве, от обсуждений картин с их авторами, критиками, зрителями.

Портрет Питера Джексона в интерьере вселенной Толкина написан Антоном Долиным («Имена»). А кинематограф Алексея Федорченко представлен статьей Елены Стишовой и интервью с режиссером («Разборы»).

В «Публикациях» мы печатаем один из первых сценариев русского кино, в «Чтении» – мемуары известного кинодраматурга Павла Финна.

На обложке: кадр из фильма «Ангелы революции», режиссер Алексей Федорченко

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **ДОКУМЕНТАЛИСТ НА ВОЙНЕ: ВОВЛЕЧЕННОСТЬ ИЛИ НЕЙТРАЛИТЕТ?**
«Круглый стол» «ИК» и «Артдокфеста»

РЕПЕРТУАР

25 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ВСЮДУ ЖИЗНЬ
«Человек живет для лучшего», режиссер Ханна Полак

28 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
К МОРЮ
«Длинное. Черное. Облако опускается», режиссер Александра Лихачева
«Катя Креналинова», режиссер Александра Лихачева

33 ИННА ТКАЧЕНКО
НЕИГРОВЫЕ БЛОНДИНКИ В АССОРТИМЕНТЕ
«Сладкая жизнь», режиссер Таисия Решетникова
«Я – ФЕМЕН», режиссер Ален Марго

38 МАРИНА ДРОЗДОВА
«ПОЛУЧАЕТСЯ ЛОЖНОЕ СЧАСТЬЕ?..»
«Вместе», режиссер Денис Шабаев

43 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
БОЛЕЗНЬ – К ЖИЗНИ
«Майдан», режиссер Сергей Лозница

46 ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
ФОРМУЛА МАЙДАНА
«Майдан», режиссер Сергей Лозница
«Евромайдан. Черновой монтаж»,
режиссеры Владимир Тихий, Андрей Литвиненко, Роман Бондарчук, Катерина Горностай, Юлия Гонтарук, Роман Любый, Андрей Киселев, Александр Течинский, Алексей Солодунов, Дмитрий Стоиков
«Киев – Москва», альманах
«Россия – Украина. Реальность на Майдане»
«Киев – Москва», режиссер Елена Хорева

54 ИННА ТКАЧЕНКО
ВИДИМО-НЕВИДИМО НАВСЕГДА
«Невидимый город»,
режиссер Виестурс Кайриш

КОММЕНТАРИИ

59 АЛЕКСАНДР МИТТА
ВКонтакте
Председатель жюри об «Артдокфесте»

ИМЕНА

65 АНТОН ДОЛИН
ДЖЕКСОН/ТОЛКИН: ДВА КОЛЬЦА, ДВА КОНЦА
Заметки на полях «Властелина колец» и «Хоббита»

РАЗБОРЫ

77 ЕЛЕНА СТИШОВА
ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ МОНТАЖ
«Ангелы революции», режиссер Алексей Федорченко

85 АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО:
«Я НЕ РАЗБРАСЫВАЮСЬ ТАКИМИ ИСТОРИЯМИ»
Беседу ведет Анна Закревская

91 СВЕТЛАНА ХОХРЯКОВА
ВАГОН ЧАЯ ДЛЯ ЗОНЫ
«Сталкер»-2014

ОПЫТ

97 ДЖЕРЕМИ ХИКС
«В ВЕРХНИХ СТРОЧКАХ НОВОСТЕЙ»
«Профессор Мамлок» и советское антифашистское кино

109 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
ПРАВДА ЖИЗНИ ПО ПРАВИЛАМ РЫНКА
Роберт Дрю: смерть «логики слов»

ПУБЛИКАЦИИ

121 МАРИЯ МИХАЙЛОВА
АННА МАР, ПЕРВАЯ ЖЕНЩИНА В ПРОФЕССИИ

131 АННА МАР
ДУРМАН
Оригинальная кинодрама

ЧТЕНИЕ

145 ПАВЕЛ ФИНН
КОНСПЕКТ ВОСПОМИНАНИЙ

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY

Русская зима пришла, на АртДокФесте

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

МОСКВА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
РИГА

09–17 ДЕКАБРЯ 2014

WWW.ARTDOCFEST.RU

ДОКУМЕНТАЛИСТ НА ВОЙНЕ: ВОВЛЕЧЕННОСТЬ ИЛИ НЕЙТРАЛИТЕТ?

«Круглый стол» «ИК» и «Артдокфеста»

В «круглом столе», организованном «ИК» и «Артдокфестом», принимали участие режиссеры и сценаристы Катерина Горностай, Андрей Загданский, Виктор Косаковский, Мария Кравченко, Виталий Манский, Петр Мостовой, Миэлис Муху, Кристина Норман, критики Виктория Белопольская, Анатолий Голубовский, Даниил Дондурей, Нина Зархи.

Даниил Дондурей. Тема, которая предложена для обсуждения, сегодня чрезвычайно важна по многим причинам. И прежде всего потому, что в войнах стало интенсивнейшим образом участвовать телевидение. Не как средство информации, а как главный институт культуры, особенно в нашей стране. В России телевизор совсем не нейтрален, он – основное оружие современности, одно из самых эффективных средств войны. Современные войны перенесены в сознание миллионов. Что в связи с этим происходит с автором, с режиссером, с продюсером? С экономикой фильма? Кроме того, интересно разобраться с самыми разными формами влияния: госзаказ, самозаказ, ролевое, профессиональное, гуманитарное понимание происходящего. В мирное время клубок ролевых предписаний не так курируется деньгами и моралью, как во время войны.

Человек сегодня умеет себя оправдывать и со стороны этики, и со стороны денег, и со стороны работы, и со стороны демонстрируемой при этом объективности. Попытаемся в этом разобраться.

Виталий Манский. Заявленная тема, заданный вопрос, конечно, весьма сложны. Для меня очевидным является то, что человек без позиции вообще не имеет права снимать кино. Даже подходить к созданию кинематографического произведения. Другое дело, что эта позиция должна допускать и гарантировать абсолютную свободу

самовыражения, проявления самих героев, определяющих ткань картины, а также тех обстоятельств, которые являются ее основой. На мой взгляд, только человек с позицией может уважать и допускать позиции других. А когда у тебя самого нет понимания, где ты, с какой стороны, на чьей ты стороне, мне кажется, ничего серьезного не может получиться.

Даниил Дондурей. Скажите, Виталий, но если у вас есть позиция, значит, вы не летописец?

Виктор Косаковский. Правильно. Все кончается в тот момент, когда у тебя возникает позиция. Ты уже больше не режиссер.

Виталий Манский. Если у тебя есть позиция, ты как раз и являешься летописцем, потому что она заключается в уважении к тому, что ты снимаешь. В максимальной серьезности и ответственности. У меня всегда есть позиция. Но если посмотреть мои картины, в них – и не только на мой взгляд – присутствует широта мнений людей, которые входят в эти фильмы. Они – главные герои со своей судьбой, своими взглядами на жизнь. Я их не приглушаю, не встраиваю никуда, не включаю в картину только для того, чтобы предъявить собственную точку зрения.

Даниил Дондурей. Но так не бывает. У вас есть формат, контекст, монтаж, гигантские ресурсы автора – та самая позиция. Значит, у вас есть интерпретация, оценка, финал. Виталий, как всегда, обострил…

Виктор Косаковский. Я думаю, он, наоборот, сгладил.

Даниил Дондурей. Тогда слово Виктору Косаковскому.

Виктор Косаковский. О позиции: не будите спящую собаку. Виталий, я видел твое интервью, которое ты месяц назад давал «Дождю». Ты сказал: «Снимаю я Путина и руковожу им немного – это делаешь всегда, когда снимаешь героя. Потом мне приходит мысль – не снять ли его с учительницей? Кому-то там понравилось – самому Путину или его окружению. Я об этом забыл. Сижу в шлепанцах то ли в Турции, то ли в Эмиратах. Мне звонят, говорят: «Ты где? Поехали снимать». Я хватаю шлепанцы, прилетаю в Петербург и снимаю Путина с учительницей». Эту историю я знаю, в ней никакого вранья нет. И я помню, что даже видел этот момент, смотрел по телевизору. Со мной рядом сидела женщина, она сказала: «Какой Путин хороший человек».

Теперь хочу тебя спросить: а не твоя ли вина в том, что Путин – наш президент? Не ты ли вместе с другими добился того, что очень многие считают его хорошим человеком? Не был ли ты слеповат, когда приходил ко мне четырнадцать лет назад и говорил: давай снимать о нем фильм, а я говорил, что он кагэбэшник и другим человеком не будет. Ты мне в ответ, что он менеджер. Я: нет, кончится плохо, кончится войной. А ты: нам нужен руководитель. Позиция-то была. А вдруг она ошибочна? Сколько прекрасных режиссеров загубили свою творческую биографию этой самой позицией! Вспомни Лени Рифеншталь, Дзигу Вертова…

Для чего мы вообще снимаем кино? Если у тебя есть такая мотивация, то, прости, мы, по-моему, забыли, что кино – это искусство. У него

политической мотивации быть не может. Кино снимаешь по другой причине, а вовсе не потому, что у тебя есть политическая позиция. Позиция, конечно, есть. Только она, по-моему, выше, чем то, о чем ты говоришь. Эта мотивация находится в другой плоскости. Позиция – это твое мнение сейчас. Если оно у тебя есть, хочешь не хочешь, я это вижу. Может, ты хотел денег срубить, может, фестиваль «Артдокфест» получить. Хотел еще что-то сделать. Может быть, ты действительно верил, что хочешь спасти человечество или Россию тем, что поможешь гражданам Путина полюбить. А теперь мы все платим за это и будем платить еще лет двести, потому что теперь нас опять все ненавидят. Я думаю, что часть вины в том, что мы сейчас имеем, и в тебе тоже. Но и во мне, поскольку я держу нейтралитет.

Даниил Дондурей. Для того чтобы вывести наш разговор из рамок персоналий в теоретический контекст, я скажу в защиту Манского, что вся деятельность фестиваля «Артдокфест» – это ответ на ту гипотезу, которая у Виталия была, когда он снимал фильм о Путине. Потому что более свободного фестиваля в нашей стране сегодня нет… Манский прошел путь. И каждый из нас прошел путь.

Виктор Косаковский. Мы не отходим от темы. Я приехал сюда, потому что я уважаю этот фестиваль. Но хочу, чтобы мы были честными до конца. Когда тебе, Виталий, давали пряники, ты не отказывался. А когда щелкнули по носу… Значит, надо держать удар.

Даниил Дондурей. Своими формулировками Косаковский повышает тираж «Искусства кино».

Виталий Манский. Мне, прежде всего, нравится начало нашей дискуссии. Мне нравится и фильм Лени Рифеншталь «Триумф воли». Он восхитителен, это – настоящее искусство. При этом картина действительно была осуждена Нюрнбергским трибуналом и запрещена к показу. Но удивительным образом именно она сегодня доказывает преступления и ужас нацизма.

Виктор Косаковский. Ты не о Лени – ты о себе говори. Вопрос простой: виноват в том, что Путина избрали или нет? Скажи прямо.

Виталий Манский. О себе я тоже скажу. У нас ведь «круглый стол». Равно как я восхищаюсь картинами Дзиги Вертова, включая «Симфонию Донбасса», которую мы показываем в программе «Украина не Россия». Этот фильм помогает нам понять, что такое Донбасс. Когда он снимался – с позиции, присущей советскому документалисту Дзиге Вертову, – то преследовал, конечно, совершенно другие цели. Но там есть авторская позиция, и именно она создает кино как мощное художественное произведение. Если говорить о моей картине «Путин»… Это, признаем, совсем не великая картина, я не Дзига Вертов и не Лени Рифеншталь. Но в ней, на мой взгляд, подтверждаются все те опасности, которые мы тогда с тобой, Виктор, обсуждали. В моем фильме видно все, что было пятнадцать лет назад заложено в этом человеке. Действительно, я согласен, что история с учительницей делала Путина – для зрителя – более положительным человеком, чем тот, кем он является сегодня.

Но я, Виктор, тебе вполне ответственно говорю как проведший с ним достаточно много времени наблюдатель, что между тем Путиным и этим даже не колоссальная, а, я бы сказал, катастрофическая разница. Нынешнего Путина сформировал не я, а мы все – своим молчанием.

Виктор Косаковский. Началось с той твоей учительницы. С этого все началось.

Виталий Манский. А ты знаешь, как я с Путиным познакомился? Это важно. Когда мы сняли эту учительницу, Гуревич, она очень проникновенно говорила. Я делал тогда фильм о Ельцине, и мне, в общем, несложно это было, я просто передал Путину этот диск, чтобы он его посмотрел, абсолютно ничего не имея в виду. Хотел, чтобы человек увидел, как о нем говорит учительница, которая живет в хрущевке на пятом этаже, у которой тысяча и одна проблема. Хотел Путину напомнить, что есть такой человек в его жизни, который многое для него сделал. Я предложил это не столько для Путина, сколько для этой Гуревич. Передал диск, и через какое-то время он меня позвал поговорить. Во время этого разговора я ему сказал: вы же бываете в Питере, могли бы ее навестить, ей будет очень приятно.

Виктор Косаковский. Виталий, ты меня не понимаешь.

Виталий Манский. Понимаю. Я хочу тебе сказать, что Путин образца 2000 года – совершенно другой человек, с которым вполне можно было иметь дело.

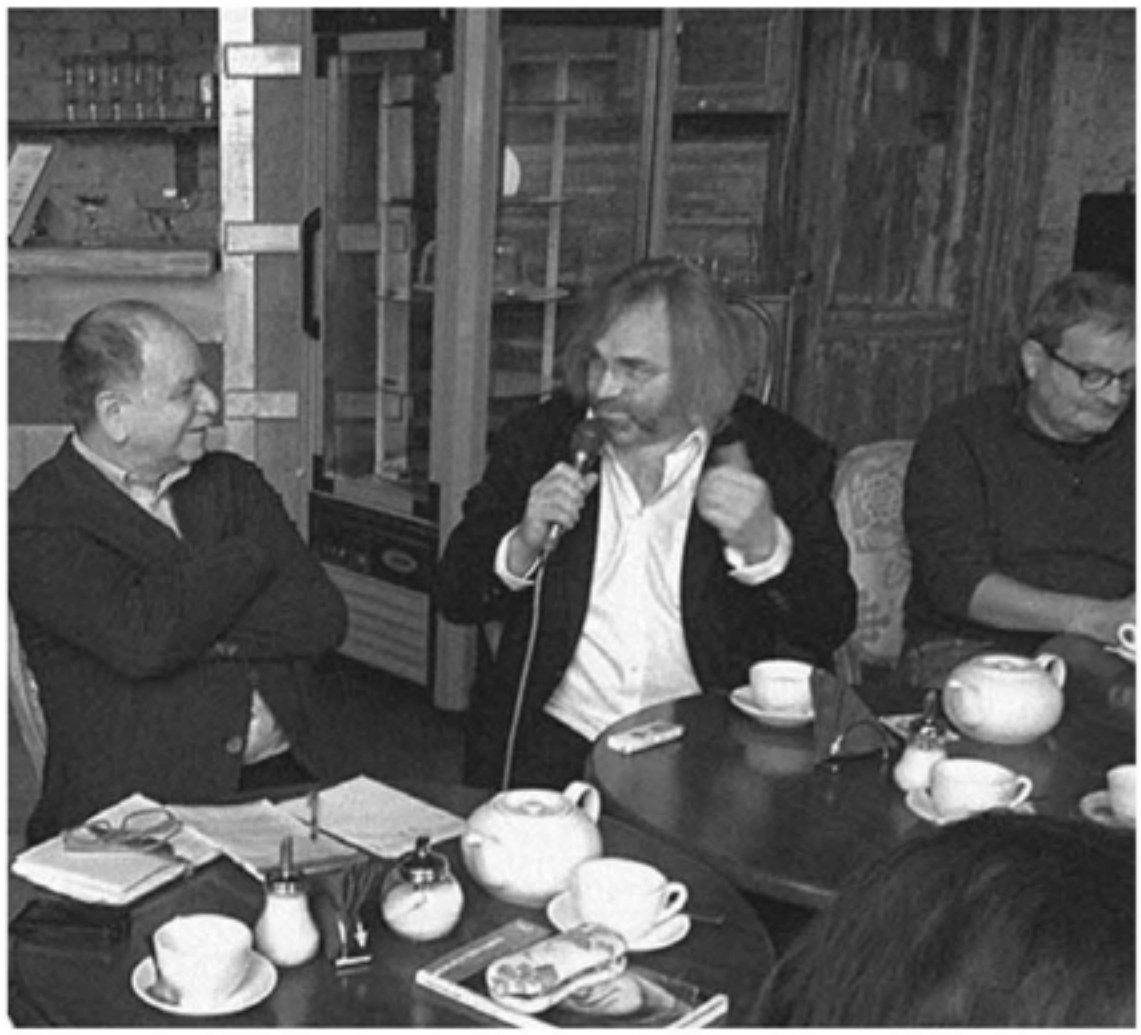
Виктор Косаковский. А ты в какой стране живешь? Ты разве не знаешь, что у нас любого президента делают царем? Мы из Брежнева создали чучело окаянное. Из любого выращиваем. У нас такая ментальность.

Виталий Манский. Да. В этом я признаю свою вину.

Даниил Дондурей. Надеюсь, Анатолий Голубовский переведет разговор из персоналистского в концептуальный план.

Анатолий Голубовский. Я в данном случае выступлю скорее как историк и социолог. Сначала о Лени Рифеншталь. Хочу напомнить присутствующим, почему на Нюрнбергском трибунале был упомянут фильм «Триумф воли». Не потому, что это гениальное кино, и не потому, что это апология нацизма. А вследствие того, что этот фильм и другие работы Лени Рифеншталь слишком многих людей сбили с толку. Огромное их количество поверили в идею нацизма, поскольку это было сделано чрезвычайно убедительно. Но при этом одновременно существовало большое количество тех, для кого «Триумф воли» тогда, когда он был создан, был таким же разоблачительным документом эпохи, как уже постфактум «Обыкновенный фашизм».

Теперь возвращаюсь к «кейсу» Манского. Когда я увидел его фильм о Путине, еще в те замечательные, так называемые либеральные годы, я ни на секунду не воспринял его как апологетический. Я, точно так же как и вы, Виктор, прекрасно понимал, что кагэбэшника ничто не переделает. И точно так же прогнозировал дальнейшую историю. Но для меня сцена с учительницей была вполне разоблачительной, она помогла правильно оценить личность героя. Это не значит, что я хочу



обязательно защитить Манского. Нет, я пытаюсь понять, как функционирует такого рода кино. И есть ли в этом какая-то позиция. Я считаю, что гражданская война в России действительно началась ровно тогда, в 2000 году. И с той или иной интенсивностью продолжается. С тем или иным количеством жертв. С последствиями не только для экономики страны, но и для здоровья нации как таковой, для ее морального состояния. И каждый эпизод тут работает по-разному.

Возвращаясь к теме нашей сегодняшней дискуссии, я не очень понимаю, что такое позиция применительно к документалистам. Любой художник должен обладать не столько позицией даже, сколько тем качеством, которое у нас в дефиците и в психологии называется эмпатией. Эмпатия – это когда ты думаешь, переживаешь, учитываешь то, что испытывает, чувствует другой человек. Не важно, Путин он, Ельцин или слесарь дядя Вася. Как только возникает эта самая эмпатия, появляется, если у автора есть дар, произведение искусства. В нашем обществе эмпатии нет совсем. Всем всё по фигу. Что чувствуют люди – не важно. Мне кажется, что некая доля эмпатии была и в фильме Манского о Путине. Он пытался понять, что чувствует этот человек. И еще есть одно чувство, которое в нашем обществе тоже отсутствует, – это настоящая рефлексия. Если есть эмпатия и рефлексия, меня вообще не интересует, есть ли у режиссера позиция. Потому что это она и есть.

Даниил Дондурей, Виктор Косаковский, Анатолий Голубовский

Даниил Дондурей. Хочу обратить ваше внимание на то, что есть какой-то ров, некая моральная черта, которая называется смертью. Здесь возникает другая чрезвычайно важная коллизия. Иные критерии. Какими бы ни были люди и с этой стороны, и с той, и с третьей, и с десятой.

Даже когда речь идет о художественном или квазихудожественном высказывании. Тут все становятся пацифистами. Все против войны. Независимо от того, кто фашист, кто либерал, кто сидит в Кремле. Смерть – это очень серьезный вызов, который выходит за пределы политического кино. Когда масштабом и альтернативой политического выбора и художественного высказывания является смерть.

Петр Мостовой. Я немного человек со стороны, потому что последние двадцать лет не живу в России. Жил в разных городах, странах, в разных эпохах. Прошел, может, чуть больше, чем вы, но, вспоминая начало своей работы в кино, хочу сказать, что в коммунистическое время, если ты выступал против, ты заканчивал работать в кино. Диссиденты в кино не трудились. Позиция, которую можно было тогда занять, – держаться подальше от политики. Делать фильмы про то, что как бы ее не касается. Про любовь, про душу, про какие-то человеческие вещи, которые есть и при коммунизме, и при капитализме. До 1991 года я практически не сделал ни одной политической картины. Все мои фильмы были о людях. Моя позиция – гуманитарная: мои фильмы строятся на том, как я отношусь к людям, как, до какой степени могу их раскрыть для зрителя. Это было главное. Я не поддерживал советскую власть, но и не боролся с ней. Но еще Грибоедов сказал: если ты с властью начинаешь дружить, ты потом или будешь ей лизать задницу, или тебя просто разотрут и выкинут. От власти художник должен держаться подальше. Его позиция может быть только внутренняя.

Даниил Дондурей. От любой власти? Или речь идет о России?

Петр Мостовой. От любой. Вы думаете, в той стране, где я живу, нет этого? Есть люди, которые стараются держаться при власти, другие отходят от нее – все то же самое. Но что касается войны, смерти, того, о чем вы говорите… Я не снимаю про это кино – в основном люди, их чувства. В Израиле, где я живу, война идет все время. И конечно, я как человек на стороне своего правительства и своей армии. Потому что знаю, что несут моей стране и миру те, с кем мы воюем. Но к моему творчеству это не имеет отношения. Тут позиция может быть только одна – или ты нормальный порядочный человек с гуманитарными взглядами, или приспособленец, политикан и циник. Позиция обязательно должна быть, но внутренняя, не политическая. Или ты интеллигент, или – «крымнаш».

Даниил Дондурей. Для журнала очень важно, чтобы выступали авторы, которые сами испытали трудности этого выбора, принимали решение, несмотря на заказ, на то, что оказывались в сложнейших ситуациях.

Миэлис Муху. Я из Таллина. Мне очень интересно слушать вас, но не уверен, что смогу что-то добавить. Я сейчас работаю над одной картиной, и те люди, которых я снимаю, постоянно меня спрашивают: ты за кого? Как режиссер я должен им что-то отвечать. Не могу сказать, что я за тех или за других, поэтому вынужден все время лавировать. Как автор ты должен иметь позицию, но не всегда можешь ее напрямую

высказать. Если ты будешь честным, прямодушным, до конца откровенным – ты просто не сможешь работать.

Виталий Манский. Хочу сказать не о кино, а о мире, в котором мы живем. У меня есть ощущение, что если сегодня кто-либо говорит о ситуации на Украине – конкретно о Донецке, Луганске – «я за мир», – это не только не позиция, но в каком-то смысле преступление. Потому что нельзя быть за мир там, где сейчас идет война. Эти слова ничего не объясняют, это абсолютная демагогия, а когда гибнут люди, демагогия тоже преступление.

Даниил Дондурей. За войну до победного конца?

Виталий Манский. Нет. Ты должен понимать, на какой стороне находится твое сердце, твоя душа, где ты сам находишься. Ты сегодня можешь снимать фильм с одной стороны баррикад, завтра – с другой. Но ты сам обязан осознать, что ты делаешь. Если этого не понимаешь, а просто говоришь, что ты – за мир… Виктор, скажи, что это такое «я за мир», когда люди умирают?

Виктор Косаковский. Вот вы, Миэлис, сказали деликатно, как эстонец, но разве это не люди умирают с двух сторон? И с той и с другой? Если в тебе есть талант, так служи этому, а не торгуй. Этому надо отдавать жизнь, а не продавать его. Тебе дали – отдавай другим. А другим – это всем. И рыжим, и черным. И чеченцам, и русским, и украинцам. Вот ты родился в Украине – значит, ты так переживаешь. Они родились здесь – иначе переживают. Родился бы в Палестине – думал бы, что в Израиле живут плохие люди. Был бы израильтянином – думал, что палестинцы плохие. Ведь не ты же выбрал, где родиться.

Важно не то, кто кого убивает, а то, что эти существа – люди – в принципе могут убивать. Вот в чем проблема. В том, что они, к сожалению, способны на низость. Поэтому надо разговаривать не с «теми» или с «другими», не против «тех» или «других». Разговаривать всегда надо с людьми. И не о том, кто виноват, кто прав, кто плохой, кто хороший. Тебе дали дар, вот и говори с людьми. Вот Лени Рифеншталь. Я ее хорошо знал, у нее бывал, она меня приглашала. Благодаря ей мы многое знаем о Гитлере. Можем ей сказать спасибо за то, что знаем. Потому что у нее был талант. Сотни профессионалов его снимали, верно? Но смотрим мы именно ее кадры.

Виктория Белопольская. Ее талантом что-то управляло. Я считаю – именно позиция.

Андрей Загданский. Люди по-разному бывают хорошие и плохие. Тут я согласен с Виктором. И во враге мы увидим человека. Если нет, то грош нам цена. Но мне кажется, что вне зависимости от того, какой фильм мы делаем сегодня, хочется пребывать в полной ясности, договориться с самим собой относительно того, что происходит в мире. Понимать, что главное в том или ином конфликте, какова его природа, – речь идет не только об Израиле, Донецке, Украине. Мы должны быть достаточно продвинутыми, осведомленными, мыслящими существами, чтобы видеть во всем этом себя. Где мы? Что я об этом думаю? Как

Андрей Загданский, Мария Кравченко, Виталий Манский, Нина Зархи

воспринимаю Донецк? Путина? События в Украине? Все на свете. Эти драмы касаются нас всех. Мне кажется, что быть равнодушными, укрываться, говорить «я не знаю» – неправильно.

Нина Зархи. Мне хотелось напомнить, уточняя тему нашей дискуссии: документальное кино – искусство. Это не хроника, которая должна бесстрастно фиксировать события. Не честный репортаж для «Новостей». Хотя, безусловно, то, что сегодня она воспринимается как «только-репортаж-ничего-личного», объективный и завтра недвусмысленный, как метеосводка, может прозвучать как набатное выражение авторской позиции. Существуют и чисто пропагандистские фильмы. Русский авангард был невероятно силен своей безапелляционностью, он верил в революцию, славил ее. Был большей агитацией, чем репортажная съемка, – все зависело от таланта. А позже, как мы знаем, стал восприниматься иначе, позиция – то, что мы сегодня обсуждаем, – отошла для нас на второй план, все накрыло искусство. Как в случае с кинематографом Вертова или Рифеншталь. А вот в пропаганде неталантливой не накрыло, и потому осталась одна голая позиция, непривлекательная, как скелет. И тут я не согласна с Анатолием Голубовским: «Триумф воли» фигурировал на Нюрнбергском процессе именно как апология нацизма, благодаря гениальности автора завербовавшая миллионы. Эволюция восприятия произведения искусства – это одна история, прикладная по отношению к нашей сегодняшней теме, хотя и актуальная, бесспорно. А злободневный вопрос о позиции документалиста на войне я понимаю как вопрос о том, должна ли она быть спрятана, должна ли отступать перед требованиями профессиональной честности – читай бесстрастности: вот вам, граждане, обе

стороны конфликта, решайте сами, кто прав. Эмпатия, одним словом. Применительно к войне, у которой есть синоним, перекрывающий все остальные – смерть, – альтернатива в смысле позиции простая: пацифизм (в его основании как раз та самая эмпатия либо «чума на оба ваши дома») или «наше дело правое, победа будет за нами». И думаю, Даниил Дондурей все же поспешил объявить всех художников пацифистами. К тому же это вовсе не гарантия этической безупречности документального фильма о войне.

Виктория Белопольская. Как критик, фестивальный программер, как человек, занимающийся документальным кино как искусством, я вообще не интересуюсь политической позицией режиссера, но интересуюсь его позицией как автора. И если за фильмом нет автора, если не вижу его индивидуального подхода, языка, неповторимости, какая бы политическая позиция у него ни была, мне это не очень интересно. Здесь есть один парадокс – интересные фильмы обычно делаются с неофициальных позиций. Это странная история, в ней надо разбираться. Но факт в том, что там, где я вижу позицию, там всегда вижу и автора, его индивидуальность. Меня, честно говоря, в документальном кино ничего, кроме этого «демиурга», не интересует.

Понимаю, что произношу довольно банальные вещи, но мне кажется, их сегодня нужно еще раз проговорить. Автор для меня существует там, где есть честность. В этом смысле сильное впечатление на меня, как и на всех вас, производит то, что читаю в блогах. Например, я была глубоко впечатлена непримиримостью позиции Аркадия Бабченко, написавшего, что его смущает точка зрения интеллигентных или просвещенных людей, когда они говорят про Донецк: «не важно, кто это начал, главное – это следует прекратить». Меня тоже удивляет эта позиция. Никто ничего не прекратит, ни одна из воюющих сторон, пока не будет ясно, кто виноват. И в этом смысле я с тобой, Виктор, никак не могу согласиться. Там, где нет твоей человеческой, политической честности, – там нет автора. И ты не скроешь эту честность.

Нина Зархи. Принципиальность…

Виктория Белопольская. Ну да. Лени Рифеншталь стояла на стороне господствующего режима, она считала, что он правилен. Классическая фраза Евгения Рейна из его стихотворения про ЛЕФ: «…средь наркомов, речей, ухмылок, разбудили какого зверя, жадно дышащего в затылок». Люди тогда тоже занимались искусством. Кончилось все это репрессиями.

Виктор Косаковский. У художника должна быть одна позиция – эстетическая. И когда у него она действительно есть, он точно знает, давать себе право снимать это, не это или не давать. И мотивация у художника, перед тем как он снимает кино, должна быть эстетическая, не политическая.

Андрей Загданский. Извини, не могу промолчать. Но художник – еще и человек, правильно?

Виктор Косаковский. Да. Но прежде всего – художник.

Андрей Загданский. Нет, сначала – человек.

Виктор Косаковский. Извини, у меня другое мнение. Важна мотивация. Почему ты делаешь это кино? Потому что твой интеллект тебя подталкивает или потому что живот? Или кошелек, или гордыня. Или у тебя есть художественная необходимость что-то сделать. Это принципиально разные вещи. Если существует творческая потребность создать нечто, то у тебя есть и эстетическая позиция. Тогда ты не позволишь себе делать вещи, которые многие себе разрешают. Потому что это будет означать, что ты перечишь искусству, работаешь против него. Способен все что угодно делать. Учить бедных, недалеких людей, советы им давать, себе славу наживать. Занимаешься чем хочешь, но только не искусством.

Андрей Загданский. Все, что ты говоришь, было бы верно и я бы легко с тобой согласился, если бы понятия «эстетическая позиция», «эстетическая мотивировка» можно было бы рафинированно очистить от персональных, животных, человеческих – любых амбициозных начинаний. Все в жизни гораздо сложнее, и ты это знаешь не хуже меня. В человеке все связано. Эстетический импульс, если его вычленить в чистом виде, – это один из компонентов того, что толкает меня, тебя, всех нас к работе. Предположим, я согласен с тобой в том, что для художника эстетическая позиция важнее. Опять же, она сложна и полна других компонентов. Но человеческий выбор – всего лишь этический. И здесь, сколько бы мы ни говорили, все равно он будет преобладать. Есть этический выбор – мой, твой, любого из нас.

Анатолий Голубовский. Я бы хотел поддержать Загданского. Собственно, я с этого начинал, говоря об эмпатии, которая по сути есть внимание к тому, что ощущает другой человек. Мы недооцениваем эту категорию как раз потому, что она обозначает то, в чем есть тотальный дефицит нашего общества. Из-за него мы, в принципе, попали в ту чудовищную ситуацию, в которую попали. И то, каким образом люди относятся, предположим, к новостям из Украины, еще больше лишает их этой самой эмпатии. Вы сказали, Виктор, что кинематографисты, условно говоря, работающие на государство, как бы без собственной позиции, делают неинтересное вам, плохое кино. Но если тебя интересует человек, то эмпатия, которая в тебе заложена, переборет любую привнесенную извне позицию. Даже если ты член партии «Единая Россия», но при этом в тебе есть эмпатия, ты все равно снимаешь кино, которое будет увлекательно и попадет на «Артдокфест». Вот здесь сидит Катя Горностай, один из авторов фильма «Евромайдан. Черновой монтаж», который, на мой взгляд, весь пронизан этой самой эмпатией. Идут военные действия, гибнут люди. Сюжет картины посвящен сокрушению памятника Ленину в Киеве. Там есть сцена, где сидит старик и плачет. Камера показала его без всяких комментариев, без всяких художественных акцентов. Автор проявил внимание к тому, что чувствует этот конкретный человек. Все бегают вокруг, никто не обращает внимания на него, а он сидит и плачет. Там было много тех,

кто плакал, но камера автора выхватила его. Возникла эмпатия, получилось произведение искусства. В этом же фильме существует как бы пилот картины «Все пылает», который весь построен на том, что люди, которые делали это кино, снимали и со стороны Майдана, и со стороны спецназа, «Беркута». Это различие точек зрения производит сильнейшее впечатление. Есть ли в этом политическая позиция? Казалось бы, если с двух сторон снимают, какая же тут позиция? Позиция там – безусловно, эмпатия, потому что мы пытаемся понять, что чувствует и ощущает «Беркут», спецназовцы, которых так же жгут и избивают. Они ведь тоже что-то чувствуют, переживают? Так же, как и люди по другую сторону баррикад. Насколько мне известно, этот фильм вызвал неоднозначную реакцию в Украине.

Петр Мостовой

Катерина Горностай. Наш проект везде вызывает противоречивую реакцию. Одни люди говорят, что он очень односторонний, другие – почему в нем все так неоднозначно? В каждом зале фильм оценивается по-разному. Это очень интересный разговор, но с чисто теоретической точки зрения я не могу ничего сказать. Единственное, о чем я подумала: мне очень повезло, потому что я пока ни разу не стояла перед выбором, какую позицию занять. Было просто очень больно за всех. Из-за того что это именно так, получается, что ты делаешь то, что делаешь.

Виктор Косаковский. Вот и ответила.

Даниил Дондурей. Боль была главной мотивацией. И эстетической, и политической, и человеческой.

Катерина Горностай. Я просто не знаю, как это все поделить. Когда ты там уже находишься… Приходишь туда, потому что больно. А когда начинаешь снимать, тогда уже подключается все остальное. Это и красиво,

Виталий Манский и Сергей Лозница (по скайпу) на обсуждении фильма «Майдан» в кинотеатре «Фитиль»

и захватывающе, и потрясающе, и ты очень многое чувствуешь. Но эти ощущения второстепенны.

Андрей Загданский. Вот видите, Катя не может разделить этический и эстетический импульсы.

Мария Кравченко. Здесь прозвучали очень важные слова. Рефлексия, внутренний выбор, эстетическая, политическая позиция, жизненная, боль и так далее. Это все и есть составляющие человека рефлексирующего, который задумывается и пытается что-то рассказать себе, людям, миру. Поэтому все правы. И когда что-то из этих позиций начинает превалировать, доминировать, сдвигая все остальное, тогда и возникает тот вопрос, проблема, о которой мы сейчас говорим. Человек становится позиционером или оппозиционером. Эта тема была одной из самых главных и болезненных в общении с Герцем Франком – в последние годы его жизни. Герц задумывался именно обо всех этих вещах. Когда он понимал, что что-то начинает доминировать по той или иной причине: политическая ситуация, контекст, в который он так или иначе начинает попадать, потому что тема такая, – вот тут начинается проблема. Начинается та самая рефлексия, о которой мы сейчас говорим.

Это происходило постоянно, в каждом разговоре, и в итоге даже в фильме «На пороге страха» есть фрагмент, когда Герц отказывается от продолжения съемок, от своей картины, потому что у него возникло ощущение, что мы начинаем вязнуть в политическом контексте. Как будто ему как художнику надо как-то специально проявить, закрепить свою позицию, а иначе нельзя. Вокруг люди, которые начинают обвинять, пытаются спровоцировать автора, чтобы он встал на сторону той или иной силы.

Так как Герц Франк – великий художник и великий человек, он об этом задумывался. Это причиняло ему колоссальную боль, но и двигало его дальше. И когда между нами произошла ссора, он сказал: я не буду продолжать работу. А я в ответ: а я буду. И это его успокоило. Он понял, что это был очень важный момент. Я тоже увидела, что он по-другому не может. Сомнения очень важны. Когда есть сомнения, боль, когда все это начинает бороться в художнике, получается произведение, которое для него важно, которое он хочет показать людям.

Нина Зархи. В результате ваша с Франком картина «На пороге страха» все равно выходит на совершенно определенную и в общем достаточно безапелляционно предложенную нам позицию. Не эмпатии, а глубокой симпатии к женщине, которая ходит в тюрьму к герою-убийце, рожает от него ребенка. Симпатию к самому герою, приговоренному хоть и к вполне сносному, но тюремному существованию, к человеку, стрелявшему в спину старику – из идейных побуждений. Эстетическое здесь начинает бороться с этическим. Вбрасывается, извините, спекулятивно беспроигрышный аргумент в пользу симпатии и сострадания: «слеза ребенка». Огромные глаза невинного еврейского мальчика, у которого «злые люди» отняли папу-героя, «заточили его в крепость», и теперь очаровательный малыш обречен слушать его сказки на ночь по телефону из тюрьмы. В эту минуту зритель забывает об убийстве, о семье жертвы, о самом Ицхаке Рабине, выдающемся, кстати, человеке, да и о гражданах, в конце концов, которые потеряли многое с его уходом. Мне кажется, подобные уловки подстерегают почти всех художников, когда они пытаются находиться по обе стороны или выступают против всех. У вас в картине, Мария, хотели вы того или нет, очевидна по преимуществу симпатия к людям, убившим Ицхака Рабина. Этому помог ребенок, но не только. Так что этика и эстетика иногда начинают бороться, хотя, в принципе, не должны.

Петр Мостовой. Жаль, что я не видел «На пороге страха». Но эта женщина, которая вышла замуж за убийцу, во всяком случае, в той среде, где я нахожусь, считается чуть ли не сумасшедшей. Вообще, честно говоря, это спекулятивная игра на таких щекотливых моментах жизни.

Мария Кравченко. Наша история не о Рабине и о бедных людях, которые остались в его семье или в его стране, а о женщине и о том, что мы делаем с собой и друг с другом. И зачем мы это делаем. Этот мальчик – он есть в этой семье, он очень важный персонаж, от него деться некуда. Я, конечно, могла бы от него отказаться, сделать вид, что его нет, что этого продолжения нет, тяжелого, невероятного. Не симпатизировать Ларисе, героине, попытаться сделать ее сумасшедшей или подумать, а не сумасшедшая ли она, – хотя об этом я тоже думала. По крайней мере, могу сказать, что я поступила честно. Это мое истинное отношение к героям – прежде всего мне всегда жалко людей. Звонят друзья и говорят: ты из Чечни убежала чуть ли не по минным полям, сейчас стоишь в подъезде с ребенком голым ночью, я тут слышал новости, ракеты бросают… – ты на чьей стороне, какая у тебя позиция? Мне

жалко Рабина, Ларису, убийцу Игаля, но я понимаю, что каждый человек имеет свои права. Свою свободу. И уйти от этого было бы нечестно. Я абсолютно свободна и честна в этом своем выборе. Не стою исключительно на позиции своей героини, показываю мальчика, чтобы все всплакнули. Это так есть, это ее жизнь.

Андрей Загданский. Могу добавить одно-единственное. Сказано, что важен результат этой внутренней борьбы. Что мы оказываемся в этих стихиях, в том числе эстетической и этической. На самом деле продолжаем свой ежедневный труд. И если фильм или роман – результат этого труда, через который проходим мучаясь, то что-то получается. Если не мучаясь – ничего не получается. Все скучно и никого не касается. Никакой эмпатии, никаких этических или эстетических проблем. Если это личная попытка, индивидуальный экзистенциальный опыт, который тебя по-настоящему терзал, тогда можно говорить о каких-то результатах.

Виктор Косаковский. Использовать камеру все-таки надо не как оружие, а то мы все в Лениных превратимся: «Кино – важнейшее из всех искусств». Ему надо служить. Это первое, а второе – художник обязан прожить жизнь так, чтобы потом ему не стыдно было за свою фильмографию и не надо было оттуда ничего вымарывать. Для того чтобы начать снимать, нужна позиция. И ты действительно должен мучиться, страдать, не спать, прежде чем впервые нажать на кнопку. Вот твоя позиция. А когда ты нажимаешь на нее, дальше ты должен забыть о позиции и пользоваться интуицией.

Анатолий Голубовский. Моя идея фикс, эта самая эмпатия в военной ситуации, как видно в фильме «Все пылает», намного острее. Когда человек оказывается в ее плену, тогда все то, что остается у него от позиции, как бы оказывается ею погребено. Это классический случай. Кейс Трумена Капоте, который загубил себя как человека, когда отдался безгранично диалогу с приговоренным к смерти. Написал после этого гениальную книгу «Хладнокровное убийство» и оказался разрушенным как личность. Этого искуса избежал Герц Франк, когда делал «Высший суд», потому что он – выдающийся художник. Но подобное многократно происходило с менее значительными авторами. Тут талант как раз уберегает. Трумен Капоте – очень талантливый писатель, но не гений, согласитесь. Нет таких гениев, которые бы всех любили. Кого ни возьми – нет.

Есть такой журналист Евгений Левкович, который брал интервью у Никиты Тихонова, убийцы Маркелова и Бабуровой. Он тоже попал под это убеждение: «да, я должен его выслушать, должен его понять». И все по полной программе он получил. И тот и другой – Трумен Капоте и Евгений Левкович – убеждают нас в том, что герои не виноваты ни в чем, что они ничего страшного не совершили. Этому надо уметь противостоять, и этому, конечно, противостоят большие художники.

Виталий Манский. Я бы еще обратился к понятию «кинолетопись» в связи с картиной «Майдан» Сергея Лозницы – художника, человека,

«На пороге страха», режиссеры Герц Франк, Мария Кравченко

гражданина с весьма четко выраженной и публично заявленной позицией по отношению к происходящему в Украине. Это абсолютно честная летопись Майдана. Автор понимает, что он делает, для чего и про что снимает. А с другой стороны, взять антимайдан. Мы не видели ни одной картины об этом. Может быть, потому что там не было людей с позицией, не было художника, который мог бы превратить антимайдан в художественное произведение.

Российское государство ежегодно тратит миллионы на производство фильмов и сейчас формулирует свои вложения как социальный заказ. Но ведь нет ни одной талантливой картины. Деньги тратят, а искусства нет. Потому что нет у этих людей искренней позиции. Нет художника там, «на той стороне».

Даниил Дондурей. Дар масштаба Рифеншталь и Вертова – одна система критериев, какое-то очень важное испытание твоего таланта, прямой связи с Богом, с моралью – есть не у каждого из тех, кто работает на заказ. Второе – сегодня нет великих утопий. По крайней мере, я как социолог вынужден констатировать, что наша страна по культурным воззрениям распалась: 90 процентов людей думают одним образом и 10 процентов – другим. Кроме телепрограмм на федеральных каналах, я почти нигде не встречаюсь с подавляющим большинством соотечественников. Это говорит о жизни людей в своих средах, фокусированности, быть может, даже ущербности разных социальных сообществ. Все это серьезнейшие вызовы: сегодня нет притягательных для художников утопий, не хватает дара, но есть проблемы с моралью, не всегда восхищает тот масштаб личности, который так интересует Викторию Белопольскую.

Кристина Норман. Я больше работаю художником, чем документалистом. Для меня неигровое кино – скорее инструмент. С видео я тоже работаю.

«ПМР», режиссеры Миэлис Муху, Кристина Норман

Мне всегда интересен конфликт, умение показать, что в твоем произведении он сохранился. Я делала много проектов в Эстонии, в том числе о проблемах между эстонцами и русскими. И всегда как художник ты понимаешь, что должен симпатизировать, выбирать сторону слабого. Но бывает иногда, что в другом контексте этот слабый оказывается сильным. Мы же знаем про конфликт памяти, культуры, исторических нарративов. Я из эстонско-русской семьи и вижу, что государство кому-то причиняет боль, потому что «руководит бульдозером», просто технически переезжает… Потом ты оказываешься в России и видишь, что здесь все перевернуто, слабым оказывается кто-то другой. Та же риторика в другом конфликте служит совершенно другим целям. Тут ты понимаешь, насколько все относительно.

Я сделала один проект на «Манифесте» в Петербурге, там тоже была тематика Майдана. И поняла, что это единственная тема, на которую сейчас вообще стоит в России говорить. Я не была на этой войне, не была в ДНР, но встретила художницу из Киева, которая все время находилась на Майдане. Она его, конечно, идеализирует, но таково ее субъективное восприятие всего, что там происходит. Оно очень эмоциональное. Отдаю себе отчет, что такой маленький человек, как я, вдруг оказался участником событий, которые больше нас всех. Мы понимаем, что там присутствует много точек зрения, но общей картины нет.

Когда ты работаешь, нужно понять, что сейчас является мейнстримом. Как пишется история или как ее пытаются написать власти. В качестве художника ты всегда ищешь другую позицию, а как документалист участвуешь именно в летописи. В процессе написания истории. Сейчас пока вообще непонятно, как эту историю про Майдан писать. Думаю, надо искать такие точки, которые совсем не представлены.

Виталий Манский. Наверняка 99 процентов документальных картин о Майдане в той или иной степени комплиментарны по отношению к нему. Ты говоришь, что надо искать иную точку зрения. Ты полагаешь, что следует, будучи человеком, симпатизирующим Майдану, исходя из каких-то высших интересов, обязательно снять картину про антимайдан – чтобы создать некий баланс в природе?

Кристина Норман. Нет. В моем проекте представлена иная позиция. Девочка, героиня, была на Майдане, она сильно симпатизировала тому, что там происходило, но я не могу сказать, что на сто процентов с ней согласна. Может быть, у нее была более идеальная картина всего того, что там происходило. Но когда монтируешь фильм, ты все равно выбираешь какую-то часть того нарратива, который тебе кажется важным и пока еще не представленным.

Виталий Манский. В этом зале мы два дня назад общались с Энтони Баттсом, британским гражданином, снявшим фильм «ДНР. Удивительная история о самодельной стране». И тоже спрашивали его о личной позиции, которую не могли для себя прояснить: человек рисковал жизнью, поехал снимать в чужую страну. Была интересна его мотивация – почему? Под занавес он сказал: «Понимаете, я иностранец, поехал, потому что мне просто все это было очень cool» Для него это было такое сафари. После этой финальной реплики мы разошлись. Полагаю, что все-таки это не очень честно. Не знаю, можно ли использовать это слово, но это нехорошо. При этом – что такое хорошо и что такое плохо? Англичанин снял очень интересную картину. Но она состоялась только благодаря тому, что эти люди, герои Майдана, самоигральны как персонажи. Для него, автора, это сафари, а для зрителя – для того восприятия, о котором говорила Нина Зархи, – это была бы пропагандистская, опаснейшая штука, основанная на игре странствующего авантюриста с камерой.

Виктор Косаковский. В начале нашей дискуссии я спросил Виталия, не стыдно ли ему за то, что он когда-то снимал Путина. Он ответил – нет. Это был хороший разговор, как раз про позицию. Тебе не было стыдно, а вот кому-то – было. А можно – я обостряю – по-другому сказать: у кого-то еще есть стыд, а у тебя уже его нет. Можно ведь и так посмотреть.

Я все же настаиваю на том, что все надо делать так, чтобы нам потом не было неловко за нашу фильмографию. И режиссер каждую секунду, выбирая положение камеры, объектив, ракурс, проявляет свою позицию. Могу снять так или иначе. Могу снять эту часть Майдана, а могу – ту. Могу рассказать историю про стыд так, как ты рассказал, а могу – как я. Думаю, что правда как раз в двух этих историях. «Да здравствуют антиподы!» – вот моя позиция. Да здравствуют люди с противоположными точками зрения! ◆

17 декабря в Москве в к/т «Формула кино – Горизонт» прошла церемония вручения премии «Лавровая ветвь» и награждение победителей «Артдокфеста»-2014

Гран-при фестиваля
«Человек живет для лучшего», режиссер Ханна Полак

Лучший полнометражный фильм
«Грумант. Остров коммунизма»,
режиссер Иван С. Твердовский

Специальный приз жюри
«На краю», режиссер Анна Шишова

Специальный диплом жюри
«ДНР. Удивительная история самодельной страны»,
режиссер Энтони Баттс

Победитель конкурса «Артдоксеть»
«Фальсификация. Процесс Даниила Константинова»,
режиссер Алексей Дыховичный

ЛАУРЕАТЫ 15-й ПРЕМИИ «ЛАВРОВАЯ ВЕТВЬ»

Лучший неигровой кинофильм или фильм на кинопленке
«На пороге страха», режиссеры Герц Франк, Мария Кравченко

Лучший авторский фильм
«Вместе», режиссер Денис Шабаев

Лучший неигровой полнометражный телевизионный фильм
«Цвет нации», режиссер Сергей Нурмамед

Лучший неигровой короткометражный телевизионный фильм
«Притча о хромом баране», режиссер Ирина Васильева

Лучший научно-популярный, просветительский фильм (премия имени Льва Николаева)
«Братья и птицы», режиссер Светлана Быченко

Лучший документальный сериал, цикл документальных телепрограмм
«Редкие люди. Нганасаны. Последние из шаманского рода Нгамтусо», «Редкие люди. Дигорцы. Наследники скифов», «Редкие люди. Теленгиты. Стражи небесных пастбищ», режиссер Ильдар Измайлов

Лучший дебют в кино и на телевидении
«Пашки», режиссер Дмитрий Рудаков

Лучший по профессии — продюсер (премия имени Андрея Разбаша)
Марина Разбежкина, «21 день», «Вместе», «Ферма», «Звизжи», «Мышеловка»

«Лавровая ветвь» за вклад в кинолетопись
Петр Мостовой

Андрей Плахов

ВСЮДУ ЖИЗНЬ

«Человек живет для лучшего»
Something Better To Come
Режиссер, оператор Ханна Полак
Danish Documentary Production
Дания
2014

Документальный фильм польки Ханны Полак «Человек живет для лучшего» снят на огромной мусорной свалке совсем рядом с Москвой, где собралось братство парий общества (некоторые в прошлом были врачами, учителями и даже, кажется, летчиками). Такая аннотация способна вызвать впечатление, что перед нами в лучшем случае еще один образчик чернухи, в худшем – что иностранцы злостно используют свалку отбросов, самую большую в Европе, как образ деградирующей современной России.

Но все не так просто. В свое время я убедился в этом, когда ко мне домой заглянул корреспондент газеты «Либерасьон», чтобы подготовить в преддверии Каннского фестиваля репортаж о жизни российского кинокритика. С корреспондентом пришла женщина-фотограф и предложила снять меня не в квартире (которая, видимо, показалась ей слишком мещанской в качестве среды обитания интеллектуала), а рядом, на улице. Она провела меня по всем помойкам в окрестностях Курского вокзала и каждый раз уговаривала: «Вот здесь давайте снимемся, здесь такой красивый свет…» Так вот. Фильм «Человек живет для лучшего» замечательно снят, и я не был удивлен, узнав, что Ханна Полак училась во ВГИКе на операторском факультете у самого Вадима Юсова. Натурные, преимущественно зимние съемки наполнены удивительной поэзией, свет очень красиво играет на лентах фольги и обрывках картона с надписью «Есть идея – есть ИКЕА!», так что довольно скоро зрительский глаз преодолевает брезгливость и начинает прозревать в мусорном хаосе свалки своеобразную орнаментальную эстетику.

Но главное – Ханна Полак с огромной любовью, хотя и без прикрас, снимает человеческие лица. Лица тех

←
Ханна Полак

самых людей, которые, по ее признанию на закрытии «Артдокфеста» (где фильм получил главный приз), дали ей гораздо больше, чем могла им дать она. И это сближает ее работу с гуманистическим творчеством раннего Горького (в финальных титрах не зря цитируется «На дне») и художников-передвижников. Четырнадцать лет режиссер отслеживала жизнь своих героев, а вместе с ними – жизнь страны, ставшей для нее второй родиной. Рубеж веков и избрание Путина, захват Дубровки, другие судьбоносные события краем вторгаются в сюжет картины, иногда их отголоски доносятся из радио- и телетрансляторов, которые сконструированы умельцами, обитающими на свалке. Но у нее, у свалки, своя история, как и у каждого из живущих на ней.

В фокусе авторского внимания – сероглазая Юля, смышленая и какая-то отдельная, выбивающаяся из коллектива девочка, в начале фильма ей десять лет, в конце – двадцать четыре. Она попала на свалку вместе с еще молодой, но спившейся матерью, которая сбежала от мужа, бившего ее смертным боем. Они с дочкой пережили голод и холод, питались картофельными очистками и в конце концов оказались на свалке: выяснилось, что здесь можно жить лучше, чем в деревне, где «хрен куска хлеба дадут». Оттуда же, из русской глубинки, страшные россказни про мамашу, которая засунула в петлю сына за то, что разбил бутылку водки. А тут что ни день заезжают могучие машины с отходами, то из «Макдоналдса», то из супермаркетов, и каждый такой заезд очередного монстра – словно вестник надежды.

Далее начинается сортировка поступившего товара, и тут нельзя не снять шапку перед высоким профессионализмом героев. Они знают и умеют всё. Из свалочных анналов извлекают вполне приличную обувь, организуют себе на ужин жирную скумбрию с соусом «табаско» – в общем, гуляй, рванина! Воду зимой добывают из снега, а что касается водки, ее доставка налажена по проверенным спецканалам – перебоев не бывает. Войлоком и рубероидом обкладывают свои временные жилища. Если не считать курящих малолетних пацанов, на свалке почти образцовый быт: подростки, деликатно матерясь, гоняют мяч, парень с аккуратностью хорошего парикмахера бреет другу голову. На высоте и патриотическое воспитание: пятилетний мальчишка, вытаскивая из мусора звездно-полосатый флажок, гордо произносит: «Флаг российский!» А в одной из песен, окаймляющих действие, поют про Русь, что «сплотила узбеков, латышей», и этот миф, ныне развеянный, тоже сходит здесь за чистую монету.

Нет, свалка не рай на земле, и аборигены, зовя Путина приехать сюда и посмотреть на их житье-бытье, это прекрасно понимают. Рефрен их высказываний: «Тут хорошего мало, не представляю, чтобы провести здесь всю жизнь». Но у большинства практически нет выхода, как нет документов и прочих свидетельств «объективного существования». Это люди-призраки, они продолжают жить после смерти. Особенно неприкаянными выглядят мужики – и молодые, и постарше. Один из них пишет письмо сестре, лишившей его квартиры: он просит

не материальной и не физической, а исключительно моральной поддержки (быть может, самый пронзительный эпизод картины).

«Человек живет для лучшего»

Понятно, что многие из этих «выпавших из гнезда» фатально обречены. Юля – не такая. Насмотревшись на ужас и убожество, она сумела взлелеять свою мечту. И вот произошло чудо: мечта воплотилась в жизнь, героиня стала обладательницей собственной квартиры. Как это случилось, в общем, понятно, но детали носят скорее технический характер: по большому счету ясно, что это Рок, Судьба. Фильм с оптимистическим названием кончается, почти как голливудский: располневшая Юля в собственной квартире со всеми полагающимися мещанскими атрибутами (приедет французский корреспондент – потянет на свалку), и мать при ней, и дружок-мужичок, и она опять беременна. Жаль только девочки-крохи со щечками, как у бурундучка, которую Юля родила на свалке в шестнадцать лет и оставила в роддоме. Но фарш, как известно, невозможно провернуть назад, да и какое счастье без неизбежных жертв? ◆

Зара Абдуллаева

К МОРЮ

«Длинное. Черное. Облако опускается»
Автор сценария, режиссер Александра Лихачева
Оператор Артем Замашной
Композитор Лилия Даниева
Студия «Точка зрения»
Россия
2014

Машина мчится по студеной пустынной дороге. Монитор компьютера. Разговорчики в чате могут показаться специальными. Но мне это не важно. Некто, без стёба в интонации, задает героям фильма «Длинное. Черное. Облако опускается» вопрос: «Зачем ты в этом мире?» И получает без паузы ответ: «Чтоб в Сочи поехать, на Олимпиаду». Парень в мониторе упреждает, что едет туда же поваром, и рекомендует его стряпню не есть, так как будет туда плевать и более того. Обещания непристойных действий «повара»-непатриота опускаю, вглядываясь, как Александра Лихачева намечает набросок к невиртуальному «портрету поколения». Именно так. Несмотря на отсутствие в фильме какой-либо претензии на лепку такого портрета. Он возникает сам по себе. Из реальности фильма. Хотя на невинное и затасканное слово «реальность», ставшее суррогатной защитой режиссеров, следует объявить мараторий, пусть на какое-то время.

Прежде «Облака» Лихачева сняла мокьюментари «Катя Креналинова». Этот фильм объехал множество фестивалей как документальный. Зыбкая граница между доком и недоком существовала всегда. Однако как насущная в каких-то важных местечковых кругах не проблематизировалась. Таковой она и не является, оставаясь доморощенной коллизией в наших пенатах. Вот и «Облако» смутило кого-то «сделанностью», «постановочностью». Даже тем, что это мокьюментари, но воспринимается как докфильм. И в этом его некая загадка.

«Катя Креналинова»
Автор сценария, режиссер Александра Лихачева
Операторы Александра Лихачева, Артем Тарасенков
ВГИК
Россия
2014

Я спросила Лихачеву о подобных наветах. Они же нечто вроде «профессорских» дискуссий. Она сообщила, что знает своих героев давно – как говорят они, думают – и потому их снимала. Материал увидела только после съемок и сама удивилась убойной силе диалогов, в документальность которых не поверила профессиональная публика. Как, скажем, в спонтанный – ошеломительный – разговор персонажей. «А что, мост односторонний?» – «Похоже». – «А как оттуда возвращаются?» – «Оттуда не возвращаются». Кажется, что такие реплики можно не выдохнуть, а только отрепетировать, как делал под руководством Флаэрти еще Нанук с Севера. Но я верю репликам наших современников, поскольку они не «врут, как документ», а сдвигают наше о нем представление. При этом совершенно ненавязчиво, походя Лихачева настраивает этот документ на обобщение, к которому она, к счастью, склонна. Ее обобщения прорастают изнутри картины, не нуждаясь в каких-либо эксклюзивных постановочных маневрах.

Мокьюментари «Катя Креналинова» и доккино «Длинное. Черное. Облако опускается» связаны старинной темой смысла жизни, которая – и это открытие – очень давно не волнует наших режиссеров игрового и неигрового кино.

В «Облаке» бессмысленная жизнь молодых друзей, заполненная повседневными заботами, сюжетами, гонит их из Москвы на сочинскую Олимпиаду. А для Кати Креналиновой режиссер придумывает жестокий игровой эксперимент. Причем эта жесткость интересует Лихачеву прежде всего как документация поведения, реактивности Кати на «содеянный» – умышленный поступок: поджог дома, в котором погибли ее мать, отчим и незнакомец, притулившийся на Катиной кровати. Героиня мокьюментари «подожгла» дом и людей – так она объясняет следователю, которого зрители увидят мельком и единожды на допросе, – потому что они жили «бессмысленно». Работали, смотрели телевизор, ссорились, раздражались. Жили, как все. Катя же опробовала свое право не твари дрожащей. Но без сверхчеловеческой (идейной) запальчивости и раскольниковского раскаяния. Ее мотивированное убийство коренится в глубинах русской классической литературы, вдруг так остро утратившей налет литературщины, необязательности.

Красивая Катя с фамилией, смахивающей на псевдоним провинциальной опереточной дивы, все время в кадре. В зимнем пейзаже близ обледеневшего обугленного дома и – в интерьере ментовки. Спокойный внимательный голос следователя оставлен за кадром. Короткие ответы Кати («год не была дома», «жила везде, мир большой») сопровождаются ее неагрессивной мягкостью, улыбкой или смешком. А перебиваются зябким стоянием рядом с убитым домом. Катя рассказывает, как пришла домой собрать вещи, чтобы уйти навсегда, но увидела, что ее «хорошими» книжками топится печь. Как тут устоять от возмездия? Я тоже теряюсь.

Катя на улице топит льдинки на стенке дома спичками, а Лихачева визуализирует ее вымышленное преступление невинными действиями

тонкой нежной девушки. «Всему свое время, своя дорога. А у них не было своей дороги, они просто сидели и ругались», – разъясняет разумница свой ролевой поступок. Следователь просит подписать бумажку с допросом. Лихачева – встык – снимает Катю, отдирающую лед с забора пальчиками до крови. Эта кровь предшествует рассказу о том, как она подпалила «ужасную одежду» матери, отчима, газеты в прихожей, как дверь подперла, чтобы жертвы не имели возможности спастись. И комментирует: «Они паразиты». Катя выходит из дома, в котором убирают следы пожара. Катя греет на морозе руки. Жизнь продолжается. Но – жизнь воображаемая. И такая несочиненная, что про мокьюментари не задумываешься.

Проекция возможного преступления героини, убежденной без надрыва и зазрения совести в своей правоте, в своем праве, резонирует ледяному холоду, что был выбран для времени съемок этого фильма. Холод пронизывает и внутреннюю пустыню, которую герои «Облака» решают утеплить, задобрить путешествием в Сочи и водкой «Зимняя дорога», купленной «по случаю», ввиду возможного подорожания.

В первом своем фильме Лихачева задокументировала взгляд, мысли, чувства Кати К. на «бессмысленных» – обыкновенных людей. Во втором фильме она сняла двойной портрет бессмысленных – самых обычных людей, догадавшихся о собственной доле внезапно и, скорее всего, ненадолго.

Ехали, ехали и доехали они до моря. «До нашего, российского моря», где ни разу не бывал один из героев «Облака». На море в студеную пору была олимпийская пустота, и Денису привиделся в этом пейзаже фильм ужасов. Действительно, таков жанр этого роуд-муви. Ничто, однако, кроме названия, не предвещало в автомобильном путешествии заурядных представителей нашего среднего класса постепенного сгущения атмосферного давления. Но оно случилось исподволь, незаметно. При том что общий тон картины вполне элегический, а повадки, речь, реакции персонажей – узнаваемы и привычны. Никакой в них нет экстравагантности или намека на черное длинное облако, невидимо заслонившее светлый день, когда море шумело и взгляд ласкало.

Денис, Саша – молодые столичные парни – жили не тужили, покуда их головы не забили хлынувшим из телевизора рекламным напором (и вздором) о грядущей Олимпиаде. Ничем не обремененные, они, наверняка технари пока невысокого разлива, пустились в путь.

Лихачева перебивает путешествие пребыванием своих героев в чате, знакомя таким образом с их интересами, шутками. С их миром напрямик, в обычном времяпрепровождении. Ничего особенного. Никаких облаков в штанах. Какой-то парниша задает вопрос одному из персонажей о пребывании в Сочи. Диалог-треп убивает время, с которым Саше, Денису уже давно не очень понятно, что делать. Но – «все так живут». Но – пока черное облако не накроет их с головой. Или они его не заметят.

Пустота, поразившая парней на берегу холодного моря, отзывается – по ходу движения их авто – в монтажной кантилене Лихачевой – персональной пустоте путешественников. Чем ближе к финалу, тем эти пустоты звенят все более гулко.

Едут они, едут, останавливаются. Смотрят открытие Олимпиады по телеку. Реплики («Янукович, что ль? Пробрался гаденыш», «Сань, это наша Олимпиада») точны в том смысле, что ничего, буквально ничего не говорят об ориентации на местности, в себе и в мире этих естественных людей с высшим образованием. Ничего, кроме кальки с чужих присвоенных слов.

Как заполнить, насытить свое порожнее нутро, им неведомо. Хорошо есть призывный экран мониторов, снабжающий необходимой информацией о возможностях человека. Но реальность, всем известно, круче любых о ней знаний, представлений. Зависая по пути в Сочи с девчонкой, найденной в Сети, в столовке, у экрана телека, комментируя соревнования («Это наша бежит? А что, норвежка? Сумасшедшая»), попав на свадьбу в Воронежской, кажется, области, к сердобольным соотечественникам, заехав к тетке одного из приятелей, который предупреждает другого не говорить с ней о политике, Сталине, Пиночете, но тот не выдерживает и спрашивает изношенную сельхозработницу, не понимающую про Майдан и «наших», о Навальном, слушая бодрый голос авторадио о всенародном ликовании по поводу Олимпиады, ребята застревают в Краснодаре. В толпе страждущих получить паспорта болельщиков. Очередь на долгие часы. Тут одному из двух героев почудилось «какое-то опустошение внутри» и захотелось домой.

«Длинное. Черное. Облако опускается»

Тоска и бодрость, без оглядки друг на друга, сопровождают персонажей в дороге, оставляя место для каких-то еще – маловнятных неприятных ощущений. Товарищи, в сущности, мчатся из ниоткуда в никуда, хотя вообще-то из Москвы в Сочи и назад. Пустынный их путь озвучен кроме радиокамланий режущим звуком, напоминающим минималистский саундтрек Нила Янга к «Мертвецу» Джармуша.

И все-таки обратное движение, хоть и вывело неудачливых путешественников к морю, оказалось менее вдохновляющим. Барышня, с которой они оттянулись по дороге к Сочи, еще раз отдохнуть отказалась. А на нелепый, от нечего делать вопрос, можно ли повстречаться с ней на майские праздники, без подвоха сообщила, что поедет к бабушке в Луганск на все лето.

Лихачева, конечно, не муссирует – фильм снимался задолго до страшных событий – отблеск в этой реплике надвигающегося (к весне и за морским горизонтом) черного длинного облака. Но реплика, прозвучавшая спонтанно, оглушила публику.

Режиссер продолжает двигать путешественников к пустынному берегу, где один из них будет фотографировать, а другой, глядя вдаль, попросит этого не делать. Лихачева оборвет эту счастливую короткую сценку просто, обыденно. Ее роуд-муви не роман воспитания. Зато лучший фильм в конкурсе «Артдокфеста»-2014, пропущенный жюри. Классический сюжет.

Экзистенциальный ужастик, подмороженный неприметной и выточенной, однако неэкспрессивной повседневностью, с массовидными – стертыми и выразительными – персонажами, снайперскими избранниками режиссера, не смог конкурировать с более яркими, на беглый взгляд, социальными героями. ◆

Инна Ткаченко

НЕИГРОВЫЕ БЛОНДИНКИ В АССОРТИМЕНТЕ

«Сладкая жизнь»
Автор сценария, режиссер
Таисия Решетникова
Операторы Таисия Решетникова, Александра Иванова
Студия «Точка зрения»
Россия
2014

«Я – ФЕМЕН»
Je suis FEMEN
Автор сценария, режиссер, оператор Ален Марго
Композитор Кристина Яковлева
Caravel Production
Швейцария
2014

Блондинки лучше других изображают жертву. Они как свежий снежок с цепочкой кровавых следов.

Альфред Хичкок

Трудно не заметить обилия разнообразных форм женского в программе нынешнего «Артдокфеста». И, разумеется, это не оценочное суждение, а констатация факта, опубликованного в каталоге фестиваля: много фильмов, созданных женщинами, и много фильмов о женщинах. Но если гендерный аспект в режиссуре рассматривать попросту неинтересно и с профессиональной точки зрения бесперспективно, то пройти мимо колоритнейших героинь нескольких конкурсных картин совершенно невозможно.

На одном из повторных сеансов «Сладкая жизнь» Таисии Решетниковой (Россия) и «Я – ФЕМЕН» (Je suis FEMEN) Алена Марго (Швейцария) демонстрировались друг за другом. Нарочно или как бы нарочно – не знаю, но думаю, что программный намек на taste the difference имел место. Блондинка-содержанка из Одессы против блондинок-революционерок из Хмельницкого. Кроме цвета волос (натурального или нет – не важно) их объединяет лишь то, чего они при рождении не выбирали:

пол, возраст и украинское гражданство. Все приобретенные качества, напротив, разводят героинь по разные стороны жизненных баррикад, где они яростно бьются с мужским и за мужское. Бьются с помощью голого, полуголого, возвышенного, земного, нецензурного и подцензурного – тела, речи и, простите, ума.

После Монро и после Хичкока блондинка уже не вопрос кастинга в кинематографе. Блондинка – несущая конструкция фильма. Было бы глупо в который раз повторять бестактную фразу бестактного Хичкока: «С брюнетками все ясно». Ничего с ними не ясно, однако ж, если нужно изобразить хрупкость и несгибаемость одновременно, режиссеры традиционно предпочитают нанимать блондинок. В случае с неигровым кино я бы, ничуть не смущаясь, дала совет режиссерам взять за правило: если блондинка идет тебе в руки – снимай, а история сама построится.

«Я – ФЕМЕН»

В качестве доказательства невероятной ценности блондинок для драматургии можем взять знаменитую «Королеву Версаля» (The Queen of Versailles, 2012, режиссер Лорен Гринфилд). Экономический кризис 2008 года преподнес создателям фильма бесценный подарок – банкротство всемогущего супруга прямо в кадре и как следствие трансформацию всех жизненных планов героини. Ее Версаль рухнул, но сама блондинка устояла, а значит, и фильм о ней тоже: как плыла эта миссис Америка вдоль холодильников с антрекотами и ящиков с яйцами Фаберже, так и будет плыть со всеми своими детьми, псами и гардеробами. Без банкротства был бы просто другой финал – велика важность…

Красавица-нахалка-содержанка-блогерша Мария Капшукова из фильма «Сладкая жизнь» объемом и формой напоминает нам эту

«Королеву Версаля». Своими байками наша Маша может увлечь аудиторию почти любой степени продвинутости, так как, нецензурно излагая на камеру про женское счастье и секреты обольщения, на некоторое время становится интересной многим. От пресыщенности или по наивности за таким роскошным фасадом мы намерены обязательно обнаружить какую-то драму или, на худой конец, долгоиграющий анекдот – опять же как в «Королеве Версаля». Однако ж Таисия Решетникова ограничивается бытописанием и плетется со своей камерой по следам героини, предлагая нам видеодневник без начала, кульминации и финала. Перед нами появляется героиня, с которой ничего не происходит: даже расставание с благодетелем (бабах!) и увольнение из редакции (бабах-2!), способные построить этот несложный сюжет, случаются строго за кадром. А жаль – хороша ведь Маша.

«Сладкая жизнь»

«Сладкая жизнь» – вообще слишком щедрое и обманчивое обещание, которое автор с ходу дает зрителю и не может сдержать. Оно тоже вырастает из внешнего, необязательного – из формального сходства грудастой Марии с богиней кинематографического декольте Анитой Экберг. Сходство это влечет за собой необходимость заснять героиню с кавалером у какого-либо фонтана и подложить в эту сцену хоть немножечко музыки Нино Роты. В распоряжении съемочной группы оказались лишь два из трех ингредиентов, ибо доступного кавалера на роль московского Мастроянни, видимо, не нашлось. А может, и не искалось. Так или иначе, фонтан и саундтрек отрабатывают свое в первой же части фильма, а далее «Сладкая жизнь» уже не цепляется за ассоциации с Феллини. Потому что у самой героини нет с Феллини никаких ассоциаций. Маша гуляет по клубам, ссорится с мамой в Одессе,

святит куличи на Пасху, красуется на дорожке ММКФ, лежит на кушетке у психоаналитика, снимается на «КонтрТВ», звонит любовнику, напивается с подружками...

За этим тоже интересно наблюдать, а сорок минут – вполне гуманный хронометраж. Но о чем этот фильм, в котором, кроме в меру забавных разговоров, не происходит вообще ничего? О де Мертей с Дерибасовской, обучающей провинциалок техникам секс-манипуляций? О дурехе, возомнившей себя Клеопатрой и сидящей на антидепрессантах? Героиня хочет помочь «девочкам» или хочет отомстить «мальчикам»? Неясно. У блога «Бешенство Машки», который, кстати, уже несколько месяцев не обновляется на youtube.com, почти 25 тысяч подписчиков. «Кто все эти люди, мои фанаты? – спрашивает в фильме удивленная Маша. – Это ж, наверное, целый стадион!» Наверное, стадион. И, наверное, фильм Таисии Решетниковой именно об этом – как одной пышной грудью одной говорливой блондинки собрать стадион или попасть на кинофестиваль. Допустимо, но нерадикально.

Совсем другие блондинки в фильме «Я – ФЕМЕН». Их выходки известны всему миру, их фанаты заполнят уже не один и не два стадиона. Группа ФЕМЕН – суперзвезды акционизма и примадонны политпротеста. Они называют себя секстремистками, бьются со всеми религиями за право на аборты, с Россией – против Путина, с Белоруссией – против Лукашенко, с Украиной-2012 – против Тимошенко, с Европарламентом-2013 – против папы Франциска. И самое важное – с «патриархатом», который есть повсеместное и вневременное зло: «Оторвавшись от женщины, ее тело стало объектом уродливой патриархальной эксплуатации, одушевленным средством производства наследников, сверхприбылей, сексуальных утех и порнографических зрелищ… Провозглашение женщиной прав на собственное тело – первый и самый важный шаг на пути к ее освобождению. Свободная от патриархальной системы женская нагота становится могильщиком системы, боевым манифестом и сакральным символом женского освобождения».

Как-то незрело на этом фоне выглядят лютые отжиги Машки из «Сладкой жизни» вроде «лучше х** сосать раз в неделю и нормально жить, чем е***ся каждый день и ничего не иметь». Блондинки из ФЕМЕН сметают всю эту псевдопровокативность в мусорное ведро. Они одержимы собственной честностью, неподкупностью, прямотой. Они бросаются из приключения в приключение. Они настоящая находка для кинематографа – гиперблондинки, снимающие фильм о себе на глазах у изумленного режиссера. Главная героиня картины – одна из них: тоненькая, милая и упрямая Ксюша Шачко. Художница, которая создает тот самый неповторимый образ ФЕМЕН с помощью красок, масок, венков, плащей, плакатов и колючей проволоки. Невзрачная студенточка, если одета. Валькирия, амазонка, Маргарита на помеле, когда выходит на дело с голой грудью. Это не она, а Инна Шевченко пилила деревянный крест за свободу Pussy Riot. Это не она, а Яна Жданова вытаскивала младенца Иисуса из яслей в Ватикане. Но это она, Ксюша Шачко, вцепилась

в урну для бюллетеней на избирательном участке в Москве с криком: «Ворую за Путина!»

Ксюша рассуждает уверенно, четко, никого не пытаясь ввести в заблуждение: «Я хочу разбудить народ. Я хочу пробудить их на восстание и преобразование общемирового строя… Голое тело и политика – это атомная смесь». В четырнадцать лет она писала иконы и собиралась уйти в монастырь. Иконы пишет до сих пор. «Оксана, живи» (об изнасилованной и сожженной заживо девочке), Fuck Euro (о прошедшем чемпионате Европы по футболу) и Kill Putin (понятно о ком) тоже ее рук дело. Из новостей мы знаем, как много разного натворили ФЕМЕН во всем мире. Посмотрев фильм Алена Марго, мы лучше понимаем, кто они такие. Да, это уже не первый фильм о ФЕМЕН, но он определенно первый несатирический. Режиссер как будто влюблен в эту Ксюшу, а заодно и во всех остальных ее разудалых подруг. Он упивается их красотой, смелостью и талантом. Он хочет, чтобы их полюбили. И ему это удается, надо признать.

Набор сюжетообразующих ходов у Алена Марго на первый взгляд тот же, что и у Таисии Решетниковой в «Сладкой жизни»: выразительная пара «убогий быт героини – яркий мир героини», визит к маме, кухня и подруги, воспоминания о жизненной травме, отношение к церкви, мужчины, которых нет… Маша из Одессы и Ксюша из Хмельницкого контрастны во всем. Абсурдно, но они выглядят существами как будто разного пола: женское в них проявляет себя совершенно по-разному. Провокации, на которые они идут с разных сторон, направлены в том числе на взаимное уничтожение. Маша, которая завлекает мужчин в надежде их обобрать, так же враждебна Ксюше, как проклинаемый ею «патриархат».

Маша без устали добывает бабло в Москве, называет Россию развивающейся перспективной страной и счастлива, что сбежала из Украины. Ксюша борется с диктатурой в Украине, которую считает пророссийской, а после пятнадцати суток ареста за обнаженку на выборах Путина становится пожизненно невъездной на территорию РФ.

Маша жалуется психоаналитику на то, что нет в ее жизни ни смысла, ни интереса. Ксюша боится, что после нескольких операций на переломанных руках не сможет больше рисовать.

«Я – ФЕМЕН» – достаточно подробное полнометражное кино. Действие не прерывается лирическими отступлениями. Каждый из персонажей – от мамы до безымянного воздыхателя – двигает историю Ксюши вперед. Героиня решительно завоевывает аудиторию и срывает аплодисменты. С такими, как она, очень опасно, часто стыдно, но всегда интересно. Невыясненными остаются в основном политические аспекты существования ФЕМЕН: все-таки кто финансирует и так ли самостоятельны эти революционерки? Сама Ксюша убеждена, что никто их не финансирует и что они совершенно самостоятельны. Собственно, глядя на ФЕМЕН глазами неизвестного нам до сих пор Алена Марго, в это совсем не сложно поверить: ведь они такие хрупкие, правдивые и отважные, эти блондинки из Украины. ◆

Марина Дроздова

«ПОЛУЧАЕТСЯ ЛОЖНОЕ СЧАСТЬЕ?..»

«Вместе»
Автор сценария, режиссер, оператор Денис Шабаев
Продюсер Марина Разбежкина
Школа документального кино и театра Марины Разбежкиной и Михаила Угарова
Россия
2014

В современной документалистике есть жанр семейного road movie – папы, мамы и дети (все всех возрастов), наделенные кинематографической и семейной любознательностью, вместе пускаются в путешествия, цель которых – приблизиться друг к другу. Скажем, образец жанра – фильм Павла Лозиньского «Отец и сын». Режиссер и его отец (документалист-классик Марцель Лозиньский) едут на автомобиле из Польши во Францию, в ту точку сизого парижского воздуха, где рассеян прах мамы режиссера и соответственно жены его героя. А рядом колесит еще один документальный тренд: семейный триллер (или водевиль – зависит от авторского подхода) «воспитания чувств». Отцы (матери) снимают детей, дети – матерей (отцов), доверяя свои неясные, запутанные, заблокированные – или нет – отношения, мучительные «тропизмы» камере. Той неуловимой, неартикулируемой, непредсказуемой экзистенции чувств и смыслов, которая возникает в пространстве между объективом и персонажами.

Семейный морок – чемпион по отсутствию логики, и делегировать его камере очень соблазнительно. В результате ой как велика энциклопедия киновыяснений отношений мам-пап с детьми (и наоборот: режиссерами выступают и те и другие). Тот самый Лозиньский снял знаменитый фильм «Какого прекрасного мальчика

я родила» (взрослый режиссер ругается с мамой, соответственно преклонного возраста, в попытке… безуспешной… доказать…). Канадка Эйприл Батлер едет за семидесятипятилетним папой на Филиппины, чтобы разобраться с проблемами своего детства и папиной двадцатитрехлетней азиатской невестой, – «Лица моего отца». Израильтянин Моше Циммерман снимает историю о том, как пожилой бывший узник концлагеря едет со своими взрослыми детьми в Освенцим – тоже в попытке – обрести свободу от исторической травмы: «Пицца в Освенциме». Безусловно, сюжетные и эмоциональные векторы тут самые разнообразные.

Приближаясь к фильму Дениса Шабаева «Вместе», сто́ит в качестве примера тенденции упомянуть кинодневник нью-йоркского документалиста Джея Розенблатта. Сначала его двухлетняя дочка появилась в драматическом двухминутном полотне «Элла и шоколадное мороженое». Потом – в комедийной драме «Начало кинодеятельности»: уже четырехлетняя Элла получает в подарок видеокамеру, поскольку сама же высказала желание делать кино. Однако сосуществование с камерой ставит перед самонадеянной Эллой много вопросов. В центре которых конфликт: в чем, собственно, ценность копии? В чем смысл фиксации реальности? Если можно просто бегать и шуршать, скажем, фантиками, зачем это снимать?.. Отснятый материал представляется Элле неубедительным, бессмысленность воспроизведения жизни на экране ее раздражает, и уговоры продолжить кинодеятельность пропадают втуне. «Фиг вам», – говорит надоедливому кинопедагогу-папаше Элла и расстается с камерой.

Заметим, в такого рода историях всегда возникает вопрос баланса – в какой мере крошку (его чистое, наивное, лишенное контекста мышление) используют как сюси-пуси-Кандида? То есть чтобы за счет дитя понаделать свои взрослые умные делишки по осмыслению, так сказать, бытия и т.д. Стоит ли интересоваться этическим аспектом этого дела? Или просто довериться очагу авторской и философской любознательности? Или – человеческой надежде увидеть мир близкого через замочную скважину своего воображения?..

Но вернемся к тому, что смотрим мы документальную новеллу «Вместе» Дениса Шабаева. Герои – папа, мужчина-интеллектуал (он же режиссер фильма), и его дочка, задумчивый ребенок, – едут в автомобиле по дорогам Европы. Куда-то. Видимо, с целью интересной, но вполне праздной. Как выясняется, по направлению к детскому музею Пеппи-Длинного-Чулка – и попутно въезжают в кинематографическую традицию, о которой мы говорили. Фильм сделан в Школе документального кино и театра Марины Разбежкиной и Михаила Угарова и отчасти демонстрирует вольно-хроникерский стиль, свойственный слушателям Разбежкиной. Но тут в помине нет манеры черновика. Напротив, визуальность очень естественная, плавно набирающая скорость и под настроение готовая остановиться, застыть в растерянности: как это происходит с нами в путешествиях и размышлениях. Едут,

болтают, жонглируют небольшими откровениями – и вдруг пауза скуки в необжитой комнате отеля: папе надо работать, а девочке – скучать. Или ракурс «закругляющегося пространства» (дома склоняются над улицей, как ивы), снято широким объективом – и вместо обычного туристического видеоэффекта возникает ощущение, что мир периной окутывает героев: тот волшебный мир, о котором девочка, конечно, грезит. Да и папа, вероятно, тоже. Ее ожидание сказки доверчивое и уверенное. Пеппи где-то существует – и встреча с ней неотменима! И папу влечет «о, новый мир» – но не без очевидной тоски. Или – осторожности, робости? Во всяком случае, так можно считать настроения персонажей, а они, персонажи, удивительным образом открыты для того, чтобы мы, зрители, домысливали, дополняли эскизы их переживаний своими чувствами.

«Эскиз» не случайное здесь слово. Эскиз – художественный метод этого фильма. Из словаря: «Эскиз – предварительный набросок, фиксирующий замысел художественного произведения, быстро выполненный свободный рисунок, часто состоит из множества перекрывающих линий. Эскизы недороги и позволяют художнику пробовать идеи…» Все это имеет прямое отношение к происходящему на экране.

Девочка тоже часто держит в руках мини-видеокамеру. Поскольку папа хочет, чтобы она тоже снимала этот фильм. Но ей неохота, неинтересно (объяснение – думаю, примерно, как у Эллы: см. выше). Но в какой-то момент она оставляет (намеренно или случайно) черную металлическую коробочку без присмотра в домике на детской площадке – и возникает «фокус»: удивительный кадр одинокой пустоты. Одиночества – невыразимого, потому что ребенок еще не умеет его описать и даже, возможно, идентифицировать в себе. Кто нам сформулировал – «одиночество прекрасно, когда есть кому о нем рассказать»? В общем, этот длинный кадр, снятый брошенной ребенком камерой, почему-то выглядит по-настоящему трагическим эпизодом. И именно в этом смысле это кинематографический фокус.

А начинается фильм с двух движущихся теней наших персонажей: точно придуманный ход. Причем с точно заявленной болтовней о том, как же это снять да и получится ли. Эта папина реплика отчасти задает стиль – «как же снять да и получится ли?..». Потом тени обретают материальность и начинается путешествие. С ночевками – и в машине, и в отеле; с короткими остановками – бутерброд, туалет, речка; в конце концов – музейные декорации знаменитой астрид-линдгреновской виллы «Курица». Заметим: внешний – за окнами автомобиля – мир, в сущности, не имеет большого значения. Потому что героиня создает для себя свой мир – на наших глазах – своими отрывочными воспоминаниями, ремарками, песенками, где слова складываются в рифмы в такт скачущей мелодии. Ее мир – прерывистый набросок, она еще не видит его в целостности. Помните, в набоковском «Пнине»: пытаясь объяснить «гармоничный мир Пушкина», профессор сводил обе

руки в круг, демонстрируя гигантский футбольный мяч. Так вот, для маленькой героини мир пока не шар, а остроугольники понятного и непонятного.

Любопытно, сколь много серьезных психологических нюансов проблесковыми огнями мелькает в этом повествовании-эскизе. И в этом безотказное обаяние фильма.

Но мы остановились в предыдущем абзаце на том, что героиня еще не видит мир целиком. Почему? Возраст. И, наверное, из-за травмы, которая ее уже успела застигнуть: в нескольких репликах девочка говорит о психологической неустойчивости маминого характера, мелькают подробности – едва понятные, но одновременно пронзительно трагические. Она придумывает отсутствующие фрагменты непонятной ей жизни и воссоздает свои диалоги с подразумеваемой мамой и бабушкой. Диалоги, имевшие место в реальности и наскучившие. Или – наоборот – все эти уговоры, обещания, наказы, отказы, разложенные на два голоса, выскакивают из взбудораженной фантазии. А что происходит в ее жизни на самом деле?.. Эта неясность, призрачность, ускользающее лукавство правды тоже суть очарование картины.

А папа почти все время молчит. Редко-редко подает реплику – в сущности, как тему для импровизации. И некоторая его интровертность создает тревожное ощущение. Дочка с упоением барахтается в пене своих прозрений. В папе же видится своего рода агорафобия, не то чтобы боязнь открытого пространства – а будто бы недоверие к нему, ибо непонятно, что делать, чтобы от окружающего мира был толк. Конечно, рассуждая так, мы слегка олитературиваем происходящее, подчиняем его в нашем зрительском восприятии напрашивающемуся сюжету.

Ценность этого видеодневника в ощутимой безмятежной откровенности, меланхолично распространяющейся в кадрах.

Фильм набирает эмоциональность после эпизода, когда ребенок появляется на экране заплаканным: утро, хочется домой, в уют, каким бы он ни был на самом деле. И папин голос за кадром: «Ты прямо с утра начинаешь реветь…»

Но вообще-то героев отличает сдержанность. Натура ли их такова? Или они сторожко относятся друг к другу (понятно, что папа и дочь живут не вместе) и ко всей затее? Зато невероятна партитура рациональных тезисов и выводов – маленькая Аня предъявляет их невозмутимо и спонтанно.

Д о ч ь. Другие хотят фотографировать только себя. Почему?
П а п а. Хотят хорошо выглядеть…
Д о ч ь. Получается ложное счастье?..

П а п а. Хочешь жить не с бабушкой, а со мной?
Д о ч ь. Просто «хочу или нет»? Просто спрашиваешь или?..
П а п а. Серьезно…

Д о ч ь. …Когда собаку заведем, будем втроем. Я с тобой – и с собакой. Ты – со мной и с собакой.

На вопрос, продолжать ли путешествие (из-за слез…), дочь отвечает: «…Поехать вперед называется «смельчак». Если думать о сейчас – надо развернуться назад. А если думать о потом – ехать вперед…»

Идеальные в драматургическом плане ответы. Вплоть до того, что возникает недоверие к естественному киноходу вещей. «Простите, а вдруг разговоры – постановочные, подготовленные?» – спрашивает внутренний голос зрителя. «Нет, конечно, – отвечает он же. – С нами ведь так не поступят. Не в этом фильме…»

Вот, собственно, здесь мы подошли к вопросу, вполне драматичному на свой манер. В чем цель взрослого в этом фильме: снимать или сопереживать? При внешней спонтанности и акварельности повествование довольно жестко структурировано. Как если бы у дневниковой записи изначально был настоящий писательский план – с перечнем глав и выводов. Тогда жанр подменяет сам себя. И начинает беспокоить ощущение этого смутного противоречия. И уже кажется, что хроникерская образность терпит удары от назидательности. И тонкая линия между откровением и потенциальной фальшью грозит растолстеть на глазах. И детские умствования озадачивают своей выстроенностью… Я бы сказала, удивительный случай: содержание, психологическая драматургия как-то оказались большего, так сказать, размера, нежели хроникальный повествовательный стиль, – и стало драматургии «тесновато в плечах». Но, впрочем, не «затрещало по швам» все-таки.

А ведь к финалу героиня из поклонницы Пеппи (которая, как известно, не хотела взрослеть, потому что «взрослым никогда не бывает весело… у них вечно уйма скучной работы, и они напичканы предрассудками и всякой ерундой») практически превращается в Алису – когда бродит по парку Пеппиных развлечений: настоящая и печальная девочка на фоне игрушечных домов-декораций. То самое «ложное счастье», о котором она говорила папе в объектив в начале фильма. Метафора прилетела по первому зову.

За кадром остался вопрос и ответ на него: не скучно ли на самом деле именно папе быть взрослым. За кадром он говорил, что «становится больше ума, иначе смотришь на мир, это тоже интересно…» Но его уверения звучали не совсем убедительно… ◆

Дмитрий Десятерик

БОЛЕЗНЬ – К ЖИЗНИ

ART DOC FEST

«Майдан»
Maidan
Автор сценария, режиссер
Сергей Лозница
Операторы Сергей Лозница, Сергей Стеценко, Михаил Елчев
Звукорежиссер Владимир Головницкий
Atoms & Void
Украина – Нидерланды
2014

Майдан — двоякое понятие: пространство (центральная городская площадь) и способ протеста.

Майдан как собрание появляется у Лозницы в прологе с пением гимна на утреннем митинге, потом с молитвой в антракте между уличными боями и в предфинальном эпизоде вечернего поминовения павших. Если трагедия отталкивается от судебного процесса, где хор выступает носителем правосознания, то «Майдан» начинается, когда хор, дознавшись о самом себе как субъекте истории (в чем ему отказывает власть), эволюционирует от ритуала, который здесь использован как драматургическая разметка, к осознанному и солидарному действию[1]. Официальная эстрада митинга интересна, только если туда выходят представители той или иной общины: священники, докучливые стихотворцы, детский вертепный ансамбль. Никаких политиков. Настоящая сцена – это площадь.

Так же как и в «Блокаде», Лозница работает с архивом: киевский оператор Сергей Стеценко по его заданию отснял более 100 часов материала. Отстранение – основной структурирующий принцип. Окончательный монтаж выстраивается как сцепление длительных статичных – иногда до пяти минут – средних и общих планов, связанных голографически (каждый пространственно-временной участок содержит в себе весь порядок целого[2]; иными словами, одна баррикада – это

1.
В продюсерской экспликации жанр фильма обозначен как «документальный эпос».

2.
Теория «голодвижения» американского физика и философа Дэвида Бома (каждый участок воспринимаемого нами мира содержит в себе полную информацию о структуре Вселенной или целого мира) в равной степени применима к описанию Вселенной и к анализу поведения человеческих сообществ. Подобные разработки являются давним предметом заинтересованности для Сергея Лозницы.

уже все восстание), что позволяет обойтись без каких бы то ни было аллегорий. Лозница даже буквализирует – актуализирует – понятие «поворот истории», разворачивая камеру – в разгар столкновений 19 января на улице Грушевского – от повстанцев к кордону милиции. И еще раз – в утро бойни 20 февраля показывает сверху пылающую площадь, а потом стреляющих по ней милиционеров. Ключевые дни, полностью изменившие ход зимних событий, исчерпаны этими двумя движениями.

«Майдан»

Экономия языка усиливает авторскую оптику и обескураживает зал. Основная проблема с восприятием «Майдана» заключается в поиске массовым сознанием того типа развлечения, которое всегда имеет наготове зеркало, чтобы аудитория вновь узнала себя в возвышенных, но давно прошедших обстоятельствах («Господи, неужели это я?» – было написано на зеркалах, которые политические перформеры приносили к кордонам милиции в январе). Лозница радикален тем, что его фильмы, как и фильмы во всем не похожего на него Зайдля, «не делают никаких уступок зрителю и постоянно держат его на эстетической дистанции, а это, собственно, и есть признак настоящего радикального искусства»[3]. Вместо зеркала он предлагает становление, вместо лобовой атаки – долгий обходной маневр.

Радикальное требует концентрации, не аффекта. На протяжении двух с лишним часов Лозница показывает проживание гражданского протеста как пространства (Майдан-место), представляет разные модусы ежедневной активности повстанцев: никакой политики, революции, только быт. Иногда так вырисовываются достаточно яркие портреты: девушка разливает «волынский чай», а ей в это время вплетают ленты в косы; поэт-любитель возле микрофона забывает собственные стихи; колоритный мужичок наигрывает гимн Украины на гитаре, собирая вокруг себя группу характеров, живописных в прямом смысле слова.

Политические речи оседают фоном на звуковую дорожку, сплетаются с аккомпанементом. Главное – эта драгоценная рутина, в которую

3. Абдуллаева З. Зайдль. Метод. М., 2014, с. 49.

благодаря неподвижности оператора погружаешься, словно в медитацию. Кухня в Доме профсоюзов, захваченная мэрия, баррикады на Крещатике, десятки лиц, тысячи жестов образуют стихию, для которой не нашлась еще форма, способная принять ее в себя. Беньямин заметил о сюрреалистической фотографии, имея в виду в первую очередь Анже, что она «освобождает поле для политически наметанного глаза, который опускает все интимные связи ради точности отражения деталей»[4]. Поле «Майдана», напротив, ими переполнено, а интимные связи между людьми и вещами здесь невозможны. Однако площадь более чем реальна, сверхреальна именно потому, что вне ее инфицирована отчуждением. Майдан предстает как колоссальное исцеляющее усилие.

Движение сюжета начинается после титров о событиях на Грушевского 19 января. Хор выходит в протагонисты. Баррикады пылают, звучат удары и выстрелы, летят камни и «молотов». Прямые столкновения и жертвы, впрочем, остаются на маргиналиях. Милиция в фильме спрятана за касками и щитами, стоит в тени и дыму пожарищ множественным числом, слагаемым из набора обезличенных боевых единиц. Манифестанты, напротив, становятся сражающимся народом – автором революции. Кстати, в сценах атак есть кадры, не включенные в ранее обнародованную хронику, – например, боец «Беркута» на крыше, в которого попадает пуля, или побоище 20 февраля, когда отряд ментов с автоматами расстреливает манифестантов – стреляя, они еще и бросают камни (!), – машина государственного насилия ломается с кровью и ужасом.

Эпизоды противостояний – тигель, в котором выплавляется политическая нация. Это превращение показано с максимальной точностью и честностью. Лозница дважды дает прозвучать поминальной песне «Пливе кача», сбивая пафос эпизода и вновь всматриваясь в стоящих на площади: отсвет опыта на этих лицах не перепутать ни с чем. И тихо, тихо завершает свечами на тротуарах, колокольчиками, звенящими, когда уже идут титры; так звучит память после катастрофы.

Народ Украины, возможно, именно в фильме Сергея Лозницы впервые увидел на киноэкране себя, новорожденного.

Узнавать отказался. ◆

4. Беньямин Вальтер. Краткая история фотографии. М., 2013, с. 24.

Илья Бобылев

ФОРМУЛА МАЙДАНА

«Майдан»
Maidan
Автор сценария, режиссер
Сергей Лозница
Операторы Сергей Лозница, Сергей Стеценко, Михаил Елчев
Звукорежиссер Владимир Головницкий
Atoms & Void
Украина – Нидерланды
2014

«Евромайдан. Черновой монтаж»
Режиссеры Владимир Тихий, Андрей Литвиненко, Роман Бондарчук, Катерина Горностай, Юлия Гонтарук, Роман Любый, Андрей Кисилев, Александр Течинский, Алексей Солодунов, Дмитрий Стоиков
Продюсер Юлия Сердюкова
Украина
2014

«Киев – Москва», альманах

«Россия – Украина. Реальность на Майдане»
Продюсеры Павел Костомаров, Александр Расторгуев

«Киев – Москва»
Автор сценария Сусанна Баранжиева
Режиссер Елена Хорева
Режиссеры-операторы Андрей Киселев, Катерина Горностай, Ксения Елян, Зося Родкевич, Дитрий Кувалдин
Телекомпания «Срок»
Россия – Украина
2014

Искусство мир не повторяет, а выясняет отношения, в нем существующие.

В.А. Фаворский

Киевские события прошлой зимы и их многочисленные последствия, охватившие всю территорию Украины, прочно удерживались в центре внимания общества на протяжении всего года. Коммуникационный бум характеризовали две особенности: жесткая пропагандистская позиция официальных СМИ и огромный поток видеосвидетельств в Интернете, переходящий порой в прямую трансляцию происходящего. В таком переполненном изображениями контексте первоочередная задача документального кино – отрефлексированное ви́дение, пусть с небольшой, но все же дистанции. Зритель ждет попытки подобраться к сути феномена, выудить из хаоса

изображений его интонации, закономерности. Поэтому естественно появление на «Артдокфесте» сразу нескольких фильмов о Майдане, сфокусированных рамками фестиваля фактически в единый текст. В неигровом кино это стало самым значимым событием года.

Экспозиция

«Майдан» Сергея Лозницы – самая респектабельная репрезентация киевского протеста. Это эпическое повествование, в котором запечатленное событие превращается в сакральное действо. Лозница стремится к величественному строю исторических хроник, успешно адаптируя для изобразительной стилистики традиции монументальной живописи, чем определяет не только пространственные построения отдельных кадров, но и динамику повествования в целом. Случайностей нет. На экране произведение автора-демиурга, с исчерпывающей полнотой отдающего себе отчет не только в том, что он хочет сказать, но и в том, как именно это следует сделать. Важный компонент метода – концепция документальной объективности, которая приобретает форму регистрации куска жизни, расположенного в поле зрения статичной камеры. Причем необходимая для обобщения дистанция имеет не пространственное выражение, а достигается именно бесстрастностью съемки; эмоции преходящи. Камера при этом вовлечена в события, она их часть, что настойчиво подчеркивается движением по первому плану.

Полная противоположность фильма Лозницы – альманах «Евромайдан. Черновой монтаж». Инициатива создания фильма принадлежит фестивалю Docudays, на котором и состоялась его премьера. Стилистически альманах очень пестрый. В нем есть и мимолетные, – чуть ли не однокадровые этюды и кинонаблюдения, есть вполне традиционные короткометражные новеллы, есть сюжеты, демонстрирующие предельную степень концентрации экранного действия. Каждый эпизод обособлен титром с названием и указанием авторства. Изначально ни о какой кооперации речи не шло: съемки на Майдане велись автономно, а сюжеты, ставшие новеллами фильма, совсем не мыслились авторами как компоненты единого целого. Стихийная аккумуляция нескольких точек зрения становится гарантом объективности.

Принципиальное различие двух этих фильмов в том, что их методы апеллируют к разным типам зрительного восприятия. У Лозницы – установка на восприятие действия неподвижным глазом. В этом случае движение организуется внутри каждой отдельно взятой композиции исходя из законов изобразительной плоскости, которой и становится вся поверхность экрана. Границы формата имеют определяющее значение, поскольку замыкают изображение, обеспечивая заключенному в нем пластическому действию зрительную цельность. Кадр стремится к пластической законченности, станковой автономности, к равновесию определяющих композицию сил. «Черновой монтаж» как композиционно – множественностью точек зрения, так

и пластически – используя съемку движущейся камерой, настаивает на погружении зрителя в реальность, предлагает воспринимать окружающее как бы ощупывая взглядом происходящее. При этом рамка видоискателя режет натуру, а не завершает ее. Возникает возможность варьирования кадра, подразумевается продолжение действия за его границами. Изобразительная драматургия приобретает импровизационный характер, динамика становится экспрессивной.

Третья посвященная Майдану картина – «Киев – Москва», детище проекта «Реальность», уже зарекомендовавшего себя фильмами телекомпании «Срок». Лента состоит из двух частей. Первая – «Россия – Украина. Реальность на Майдане» – документальный альманах, собранный в стиле ленты новостей. На экране последовательность разнообразных сюжетов, претендующая на изображение киевских событий в контексте, отражающая происходящее в Москве, Крыму и в Донбассе. Поток сюжетов подчеркнуто анонимен, нет ни имен авторов, ни указаний на меняющееся место действия, что, по всей видимости, призвано подчеркнуть объективность универсального «киноглаза».

Вторая часть – собственно «Киев – Москва» (режиссер Елена Хорева) – синтез документального и игрового кино. Герои фильма – представители одинаковых профессий в двух городах, а революционные события, для изображения которых используется материал первой части, выступают фоном для попарно скомпонованных историй.

Повествование

Фильмы о Майдане демонстрируют два типа повествования. В альманахах оно дискретно и в соответствии с реальной хронологией событий строится на взаимодействии драматургически неравноценных компонентов. Но если «Реальность на Майдане» стремится к максимальному временно́му охвату, то «Черновой монтаж» делает исключение лишь для остроумного флэшбэка, посвященного отчему дому Януковича.

Совершенно другой подход у Лозницы. Повествование «Майдана» линейно и за пределы заявленного названием хронотопа не выходит. Его стилистика неизменна, действие идет единым изобразительным потоком, а хронологические фазы разделены титрами.

Стилистика повествования «Реальности на Майдане» и «Чернового монтажа» во многом сходна. Оба альманаха включают в себя как истории отдельных героев, так и совсем фрагментарные зарисовки. Есть эпизоды, повествование которых насыщенно и экспрессивно аккумулирует большое количество событий.

Драматургия «Чернового монтажа» традиционна. В начале фильма эпизоды имеют экспозиционный характер как хронологически («Свобода или смерть», режиссер Владимир Тихий), так и по своей внутренней динамике («Киевская горадминистрация», режиссер Андрей Литвиненко). Дальнейшее повествование строится на ключевых или типичных для Майдана сюжетах-наблюдениях в стилистике «кинотеатра doc» за выхваченными из реальности героями («Метро»,

«Майдан»

режиссер Роман Бондарчук; «Зубы Ленина» и «Машин мирный протест», режиссер Катерина Горностай). По мере того как динамика сюжетов нарастает, повествование становится отрывистым, экспрессивным. На смену лаконичным историям приходят афористичные, короткие зарисовки (режиссер Андрей Киселев). Динамика фильма становится ритмичней, в изображении появляется репортажный драйв («Булыжник на булыжник», режиссер Роман Любый), предвосхищающий предельную концентрацию действия в финальном эпизоде.

Последняя новелла – «Все пылает» (режиссеры Александр Течинский, Алексей Солодунов, Дмитрий Стоиков) – короткая версия одноименного фильма, срабатывающая в драматургической конструкции альманаха с эффектом внезапно развернувшейся пружины. Это монтажный образ острого противостояния, созданный на материале военных репортажей. Именно открытые столкновения стали высшей точкой протеста, его апофеозом – и это же определяет расположение новеллы в кульминационной точке.

В «Реальности на Майдане» последовательность сюжетов не создает выразительного драматургического рельефа. Одна из причин тому – сильный акцент на вербальной составляющей. В эпизодах или небольших историях с конкретными героями произносимое ими зачастую не столько сопутствует действию, сколько замещает его. Речь ретуширует происходящее, что приводит к «ролевой внятности», характерной даже для массовых сцен. Складывается стойкое ощущение, что именно вербальный план становится основным поводом для съемки. Отдельные эпизоды, по сути, лишены пластического действия, это монологи на камеру, интервью. В других происходящее на экране порой настолько невыразительно, что не может обойтись без перманентного комментария.

Иначе выстроен эпизод, посвященный киевскому протесту в целом. Это плотный повествовательный блок, где с помощью монтажа достигнута высокая концентрация действия, которое идет единым потоком, что закономерно, если учесть, что фильм стремится к эпическому охвату событий.

Изображение человека

Каждый из фильмов призван дать некое представление о защитниках Майдана, и каждый по-своему подходит к изображению отдельного человека.

В этом смысле весьма показательно «крупнозернистое повествование», которым пользуется Лозница, причем дело тут не столько даже в выборе крупности, сколько в длине кадра. В «Майдане» именно временна́я длительность позволяет мизансцене «обживать» изобразительное пространство. Возникает пластический баланс между отдельным человеком, сопряженным с ним жанровым мотивом и «пейзажной» установкой кадра.

Но сколь бы часто ни использовалось активное движение героев на камеру или тотальное заполнение экрана человеческими лицами (как в кадрах пения национального гимна, отмечающих ключевые точки композиции), в фильме доминирует изображение человека со спины. Возможно, причина этому – кадры активных столкновений, которые составляют практически всю вторую половину фильма, существенно определяя общее впечатление от картины. Бои, снятые и с тыловой зрительной установкой, неизбежно оказываются увиденными из-за спин и поверх затылков многочисленных зрителей. В известной степени это компенсируется с помощью звукового решения – органичным включением синхронно записанного звука в масштабный звуковой образ фильма.

Фонограмма картины фактически представляет собой самостоятельное произведение, своего рода революционную симфонию, собравшую и переосмыслившую в музыкальной форме весь акустический пласт событий. В основном это, разумеется, речевой материал: выступления ораторов (самой разной эмоциональной окраски), стихи, песни, молитвы, гул толпы, то прорезаемый отдельными криками, то сливающийся в скандировании или хоровом пении. Много музыки, в первую очередь это песни – народные, патриотические, эстрадные; что касается инструментальной, то спектр предельно широк – от фортепиано до волынки. И конечно, шумы – звуки сирен, грохот взрывов, выстрелы, треск пламени.

Звуковой ряд выполняет в картине драматургическую роль, создавая динамический рельеф фильма. Возникает многомерный пространственный объем, где доминантой выступает ораторская речь, тогда как другие звуковые компоненты выразительно обрамляют ее и плавно превращаются в фон.

С точки зрения изображения отдельного человека в «Черновом монтаже» показательны работы Екатерины Горностай, дающие представление о происходящем через конкретных героев. Так, в новелле «Зубы Ленина» снос памятника дан целым спектром человеческих реакций, эмоциональными уличными диалогами. «Машин мирный протест» демонстрирует очень точный выбор героини – молодой учительницы-волонтера в медицинской службе Майдана.

Избыточность речи в «Реальности на Майдане» во многом определена типажностью персонажей, порой доходящей до гротеска. Такого рода утрирование оправдано, поскольку предвосхищает стилистику второй части фильма, однако иногда оборачивается откровенным кичем. В сцене похорон камера, скользящая по лицам скандирующих «Слава героям!», задерживается на лице женщины, у которой срывается голос. Женщина замечает камеру и полными слез глазами вплотную смотрит в объектив. В одесском сюжете прибывшие на футбольный матч умилительные дедушка с внучкой в лучших пропагандистских традициях монтируются с кадрами уличной бойни. Вспоминаются слова Дзиги Вертова о том, что «на каждую попытку оказать давление на жизнь во время съемки жизнь отвечает отвратительными жеманными гримасами».

Тем не менее бурлеск, фарс в качестве художественного решения для второй части фильма вполне органичны, обнаруживая родственные черты с реальностью Майдана, пронизанной ритуалом и театральным жестом. Дело в том, что основной материал фильма карнавальный. Перед зрителем разворачивается целый парад-алле: ряженные в школьниц официантки, массовики-затейники в костюмах медведей, журналист, мимикрирующий под врача «скорой помощи». Правда, додумывать за жизнь ее сюрреальные черты – дело неблагодарное, действительность сама с этим прекрасно справляется, при этом гораздо убедительнее, радикальнее и глубже.

Театральный жест

Когда подряд смотришь эти фильмы, замечаешь, насколько органично даже самая гипертрофированная театральность входит в повседневность Майдана. Или, наоборот, насколько последовательно общий уклад, вся житейская логика событий выводит их на авансцену действия уже в виде знака. Это принципиально для понимания специфики феномена. Речь идет как о ритуальной природе Майдана – факте, определившем художественное решение фильма Лозницы и им же наиболее полно отрефлексированом, – так и о том, что процесс взаимодействия реальности и театрального жеста сложен и наполнен множеством неподконтрольных автору смыслов.

Вот, например, короткий кадр из финальной новеллы «Чернового монтажа». Ее герой, с ног до головы затянутый в черное, с маской черепа на балаклаве, выразительно помахивая битой, исчезает за стеной ревущего пламени. Образ абсолютно макабрический, но при этом

«Евромайдан. Черновой монтаж»

убедительный своей мотивировкой и использованием маски по ее прямому назначению – для запугивания врагов.

Но одно дело маска: здесь перед зрителем театральный жест в чистом виде. И совсем другое – повсеместное использование противогазов. Прагматика тут отнюдь не архаическая – против протестующих применялся слезоточивый газ. Однако когда в одном из эпизодов «Майдана» появляется персонаж с черным капюшоном поверх белого противогаза (средства индивидуальной защиты), возникает коннотация черепа (смерти). Эта же тема возникает и в первой части фильма, когда зритель видит пропускной пункт к коменданту Майдана. Кадр – словно сцена из антиутопии: четыре фигуры в ярко-желтых клеенчатых плащах, марлевые повязки под черными очками – вместо лиц та же маска смерти.

Проблема центра

Композицию реального Майдана характеризует одна важная особенность – ее геометрический и смысловой центры не совпадают. Если в начале протеста как пространственно, так и идеологически сцену-трибуну можно считать центром, то по мере развития событий положение вещей кардинально изменилось, и бои на Грушевского или Институтской подтверждают это нагляднее всего. В «Майдане» динамика хронотопа не принимается в расчет; Лозница строит свою интерпретацию событий, исходя из установки, что композиционная роль сцены неизменна на всем протяжении протеста.

В «Черновом монтаже» композиционный подход принципиально иной. Каждая из новелл в той или иной степени стремится к репрезентации целого посредством части, стремится обнаружить смысловой узел происходящего в конкретном сюжете. Действие строится (идет)

переводом фокуса по ключевым точкам. У той концептуальной стихии Майдана, которую выстраивает альманах, возникает пульс. Он становится учащенным, и закономерно, что апофеоз противостояния становится высшей точкой напряжения фильма. Композиционный центр образован на взаимодействии двух новелл, демонстрирующих высокий уровень репортажной съемки. Сюжет зарисовки «Булыжник на булыжник» – знаковый для Майдана. На экране шеренги людей, которые по цепочке, из рук в руки передают вывороченные из мостовой камни. Этот мотив присутствует в каждой из картин, но должное внимание ему уделяет лишь «Черновой монтаж». Решающее значение имеет здесь сама манера съемки, когда выбор угла зрения, крупности, характера движения камеры чрезвычайно точно соотнесен с особенностями материала и динамикой действия. Слитность операторского жеста перерастает на экране в слитность жеста коллективного. Фактически происходит визуализация метафоры: зритель видит, как украинский народ своими руками превращает фигуру революционной риторики в действенное оружие.

Новелла «Все пылает» достигает эффекта прямого контакта с реальностью, и это определяет ее особое положение в фильме. Основной материал новеллы – военный репортаж. Документальность здесь совершенно особого рода. Гипнотическая достоверность эффекта присутствия связана прежде всего с предельной остротой жизненных переживаний, которые испытывает зритель. Транслировать ощущения героев оператор может, только став полноценным компонентом предкамерной реальности. Вовлеченность здесь – мерило объективности, а сила риторического эффекта, вплоть до шокового воздействия, прямо пропорциональна угрозе смерти.

При этом важно понимать, что никакого натурализма здесь нет. И мастерство проявляется в первую очередь в точности соразмещения действующих лиц и обстановки действия. Сама категория объективности не исчерпывается методом съемки, но имеет и композиционное измерение – происходящее дано глазами участников обеих противоборствующих сторон. Так точка зрения становится полноправным героем новеллы. Предельная вовлеченность в экранное действие распространяется на куда менее драматичные сюжеты. Можно сказать, что авторы следуют завету Роберта Капы, одного из величайших военных фотожурналистов: «Если ваши снимки недостаточно хороши, значит, вы были недостаточно близко». ◆

Инна Ткаченко

ВИДИМО-НЕВИДИМО НАВСЕГДА

«Невидимый город»
Neredzamā Pilsēta
Автор сценария, режиссер
Виестурс Кайриш
Операторы Гинтис Берзиньш,
Андрейс Рудзатс
Ego Media
Латвия
2014

Игорь, живущий на болоте за деревянным мостом справа, в Красном проулке за магазином, рядом с бывшей хатой Кукурины, – хороший парень, но странный. На вид ему лет тридцать, не больше. Причина, по которой он оказался в столь затруднительном положении, минуя психоанализ, отсылает нас напрямую к архетипическому: злой отец, непутевая мать, одиночество и протест. Деталей произошедшего в детстве и юности героя мы так и не узнаем. Да, собственно, зачем нужны детали, если молодой человек во цвете лет отправляется в радиоактивное село под Чернобылем, чтобы жить наконец по-своему? И так понятно – беда.

«Невидимый город» открывается текстовым предисловием, в котором белым по черному описана краткая история беспощадного зверства, свалившегося на эти места близ Припяти и Чернобыля в XX веке, – от страшного голода при Сталине и нацистской оккупации до той самой аварии на атомной станции. В этом же предисловии автор фильма Виестурс Кайриш предлагает нам вспомнить легенду о городе, ушедшем под воду на глазах у изумленного захватчика. И все, конечно же, понимают, что речь идет о граде Китеже, или русской мифической Атлантиде, как бы знаменовавшей печальный конец государства Киевская Русь под натиском войск Батыя.

Пропитанный пафосный мистикой текст неизвестного автора – легенду о Китеже – по толстому старому фолианту в сопровождении музыки Римского-Корсакова старательно читают нам перед камерой «ушедшие под воду» деревенские бабуси и дед – оставшиеся в своем селе после Чернобыля и уцелевшие. Ни черта без очков не видящие, беззубые и невозможно трогательные.

«…жители даже не собирались защищаться и только молились, увидев, что нечисть атаковала город…»

«…нападавшим пришлось отступить, и они могли только видеть, как город погружается в воду…»

«…дома белокаменные стоят, деревья растут, колокольни, церкви, терема, люди живые ходят, только не каждому показываются…»

«…и иногда из-под воды доносится звон…»

«Да то ж брехня! – решительно заявляет дед, которому надоело. А потом, смягчившись, чтоб никого не обидеть: – То ж легенда?»

Они живут, не видимые никому, кроме заезжих негоциантов на «Жигулях», которые привозят сюда сметану, масло, растворимый кофе и прочее общечеловеческое из магазинов. Общаются друг с другом, ковыряются в огороде, учат Игоря уму-разуму и воюют с волками, которые расплодились вокруг. Одна бабуся своими руками убила хорька, который загрыз ее уток, и тело сатрапа бросила в ведро на дворе – чтоб сыну показать, когда приедет. Другая несколько лет назад видела вертолет, который сел прямо на ее поле с картошкой, и пилот показал бабусе кулак. Третья никаких историй особенных режиссеру не рассказала, пригласила в избу, где повсюду коврики да кружевные накидки, а по стенам иконы да деревенские иконостасы с фотографиями всех родных от царя Гороха и Адама с Евой. Села эта третья бабуся на свой диван и говорит: «Я тут как в раю… Среди волков и лисиц».

Рай под Припятью, снятый весной и летом, выглядит так, как будто его рисовали русские мирискусники или британские прерафаэлиты. Этот бабушкин рай завораживает. Здесь нет никаких радиоактивных подсолнухов и лопухов величиной с елку. Но деревья, кусты, плющи и цветы разрослись и застыли заброшенным ботаническим садом. То ли специально Кайриш снимал все эти планы в безветренную погоду, то ли даже ветра не долетают сюда, но застывание природы в этих местах выглядит абсолютным, неправдоподобным и восхитительным. Дряхлеющие дома в окружении обездвиженных деревьев и трав – вот центральный образ фильма «Невидимый город». Вместе с музыкой Римского-Корсакова, звучащей почему-то как невероятное ретро, эти картины создают совершенно не документальное изображение. Ассоциативный ряд, вдохновляемый ими, простирается от сказок Александра Роу до планов луизианских болот Алана Паркера (хотя, казалось бы, при чем тут «Сердце ангела»?).

Зимой красота умирает. Бело-черная деревня, мертвый бобр в проруби, лавочка с видом на болота не поражают воображения. На зимних сценах начинаешь задумываться: что же Игорь все-таки здесь делает?

«Невидимый город»

Долго ли протянет вот так – без электричества, магазина, «скорой помощи»? Девушки, говорит, ему не нужны. Потому что ни детей ему особо не хочется, ни из деревни в город возвращаться. А девушкам, чтоб все наоборот. Зимой Игорь ест мясо бобра, охотится на кабанов. Летом ловит в болоте рыбу, которая приводит нас вместе с героем в радиационную лабораторию. В рыбе находят достаточно цезия-137, но Игорь не видит смысла выбрасывать добычу на этом лишь основании. Ритуальный поход в лабораторию завершается ритуальным же поеданием радиации, находящейся в рыбе. Это выбор. Это, наверное, самоубийство. Но Игорь живет и вокруг себя видит жизнь: бабуси, куры, кот, где-то ходят лисицы и волк. К тому же в селе считают, что в Киеве радиация выше. А у них на «табле» только семь.

«Украинська нация – нас не берет радиация!» – сообщает одна из бабусь. Съемочная группа отправляется с ней на экскурсию по деревне: от бабусиного двора на улице Щорса до разрушенной церкви, которую, конечно же, после войны превратили в клуб. «Як булы немецкие законы, так повесили в церкви иконы, – докладывает бабуся историческую справку. – А як пришли советские драконы, так поснимали в церкви иконы». Судя по подбору фактов, изложенных во время экскурсии, бабуся – мощнейший антисоветчик и, без сомнения, патриот. Это ей, боевой старушке восьмидесяти пяти лет, грозили кулаком из вертолета, но толку-то: она твердо решила погибнуть во рву вместе с остальными стариками, если придут отбирать их дома. Так и сказала: пусть закопают.

Тихий городской Игорь и активные деревенские старики – один из интересных сюжетов, который объективно сложился из самого материала. Вопрос о том, как выжили два деда и четыре бабки в своем райском саду без удобств, не покидает хлопотливый ум. Ум успокоенный

«Невидимый город»

не принимает этих тревожных сигналов, так как понятно, что им было трудно. Но когда этому поколению было легко? Стоит лишь вернуться к тексту в прологе и начать размышления о стойкости рожденных в 20–30-е…

Игорь не выдерживает сравнения со стариками в том, что касается жизнелюбия и темперамента. Но он готов к испытаниям и умеет делать по хозяйству почти все – смолить лодку, косить траву, плести сети, ставить капканы, снимать шкуру с добычи, мыть пол, делать пюре. Он изобрел генератор, с помощью которого может зарядить телефон. Телефоном он фотографирует красоту, а затем ее же рисует – по фотографиям или поверх них, не знаю.

Он не то чтобы молчун, но в фильме говорит очень редко и крайне путанно. И Виестурс Кайриш деликатен в общении с ним. Он не подглядывает за героем, не провоцирует и не создает ситуаций, он ходит за ним, наблюдает его жизнь. И что очень важно – он эту жизнь очевидным образом уважает. А чтобы мы это обязательно уразумели, в начале и в самом финале автор дает нам ясное разъяснение своей концепции и взгляда на персонажей. Он дважды цитирует важнейшие строки той самой легенды о Китеже, прототипе нашей чернобыльской деревеньки: «…только те, кто чисты сердцем и душой, найдут путь в невидимый город». Высоко сказано и отлично исполнено. ◆

КОММЕНТАРИИ

Атака темы

Александр Митта

ВКонтакте

Если отвлечься от того очевидного факта, что международные фестивали масштаба и класса «Артдокфеста» должны проходить при реальной и значительной поддержке государства, как это делается повсюду, кроме нас, то все было прекрасно. Несмотря на то что Министерство культуры заявлением министра Мединского заранее объявило о полном отказе в какой-либо поддержке международного фестиваля с устойчивым многолетним авторитетом, экраны с утра допоздна показывали разнообразные программы. Зрительные залы всегда были переполнены. Качественный состав публики был всем на зависть, молодежь преобладала. Все профессионалы-документалисты были здесь, в шести залах «Горизонта», «Фитиля» и в Центре документального кино. Многочисленные дискуссии и обсуждения шли сплошным потоком.

После демонстрации каждого фильма режиссер излагал свой замысел, зрители определяли свое к нему отношение. Ясно, что при таком плотном контакте любое пустословие будет открыто для критики, а ростки нового будут замечены и оценены. Вечерами в зале кинотеатра «Фитиль» шли дискуссии – без ограничения времени.

Этот тип общения, присущий именно документальным фестивалям, когда все – авторы, критики и зрители – ощущают себя чем-то единым, лучше всего говорит о необходимости неигрового кино, о том, что его место не должно пустовать: оно не сможет быть занято ничем другим.

Более того, этот вид кинематографа вторгается в нашу жизнь все активнее и разнообразнее. Техника на пороге полной доступности. Еще два-три года, и массовый айфон получит параметры вполне

профессиональной кинокамеры. А программы монтажа в Интернете изложены с доступностью для любого уровня контакта. С технической стороной вопроса проблем нет уже сегодня для всех, включая подростков. Айфон и ноутбук позволяют в домашних условиях снять и смонтировать фильм, пригодный к показу, и его уровень будет близок к профессиональному. Во всяком случае, покажет творческий потенциал для старта движения в направлении искусства.

Впрочем, это не более чем оптимистические или, точнее, романтические надежды.

Настоящее искусство всегда и повсюду связано с длительной атакой темы. И лучшие фильмы «Артдокфеста» подтверждают победу таланта и профессионализма. Таков, по общему мнению жюри и зрителей, «Человек живет для лучшего» – авторская картина датского сценариста, режиссера и оператора Ханны Полак.

Этот фильм выражает главный постулат документализма. Искусство, то есть эмоциональный контакт создателей с темой и персонажами и такой же контакт зрителей с фильмом, вырастает на площадке, плотно и длительно утоптанной трудом. Здесь поверхностные суждения, даже если и появляются, время и многократное взаимодействие с произведением погружают их в многозначность и сложность жизни. Она объемна, стереоскопична, а опора на длительное наблюдение помогает сложить простые на первый взгляд наблюдения в глубокие и трезвые суждения. Фильм «Человек живет для лучшего» снимался с перерывом в год, два, три – четырнадцать лет. Персонажи выходили из детства, взрослели, переживали кризис, драмы, отчаяние и рождение надежды. Сюжет рассказан как реальная драма жизни.

Это фильм о существовании людей на самой большой мусорной свалке в России и Европе, а говорят, и в мире. Но эта свалка – сама целый мир, где люди рождаются, растут, проходят через все этапы нормальной человеческой жизни. Героиня, обаятельная Юля, на наших глазах превращается из милого ребенка в привлекательную девушку. Годы ее жизни уплотнены в несколько сцен и эпизодов. Ей нужна самая малость: маленькая комната, чтобы вырваться из этого мусорного царства. Но на пути к клочку опоры она проходит через трагедию потери ребенка, стремится к новой надежде. И когда в конце она получает эту малость, похоже, ее жизнь преобразится. У нее будет ребенок, которого она вырастит в лучших условиях.

Название фильма лишается иронического подтекста. Никто не мог придумать этот сюжет заранее. Его сложила жизнь, а искусство документалиста придало ему форму. Поэтому естественно, что картина стала лидером, получила (единогласно) у жюри главный приз и была поддержана восхищенной овацией зрителей. «Человек живет для лучшего» обозначил рождение нового художника, упорного, внимательного к деталям, понимающего, как из маленьких осколков жизни складывается огромный неразделимый паззл истории – с началом, серединой и завершением, что впрямую отвечает правилам Аристотеля.

Жюри «Артдокфеста»-2014: Андрей Бильжо, Александр Митта, Константин Богомолов

Искусство документального кино подтвердило свое родство с драматическим искусством, где наблюдения за повседневной реальностью дают толчок авторской фантазии. Неигровому кино эта цельность достается трудом длительного погружения в материал и тщательного отбора, и потому она представляется мне особенно ценной.

Документалисты – люди, чья увлеченность своей темой рассчитана на долгие съемки. Без опоры на простые нравственные ценности это «не катит». Поэтому мир документального кино, с виду простой, и в глубине сохраняет ясность и кажущуюся простоту. Это мир, в котором полезно находиться.

«Артдокфест» можно назвать фестивалем любви к своей земле. Лишенной пошлости, угодничества по отношению к власти, лицемерия «эстрадных» преувеличений. Редко какое кино так подробно и эмоционально покажет восход солнца, как это сделано в фильме Ивана Твердовского «Грумант. Остров коммунизма». Сцена, уверен, встретит восхищенный прием в любой аудитории.

«Грумант…» без иронии, с вниманием и нежностью показывает жизненные ценности, которые были главными в прошлой, исчезнувшей жизни. Но тогда сцена, в которой шахтеры в полумраке шахты идут на смену, была бы растиражирована и многократно показана везде и всюду как гимн труду, а сейчас она остается примером классного профессионального монтажа. В фильме есть три-четыре эпизода, которые надо показывать студентам – как пример мастерского установления эмоциональной связи между экраном и залом. Встреча шахтера с семьей после смены, путь угля от места добычи наверх, рассвет после полярной ночи. Простые, обыденные сцены подтверждают мысль о том, что задачей

Виктория Белопольская, Александр Расторгуев

художника всегда является расширение круга поэзии, превращение в нее прозы жизни. Сегодня мы среди прочего выкинули из памяти и забыли все поэтичное, связанное с трудом. Да, раньше это было предметом спекуляции. Но контекст стал другим, а каждодневный труд остался.

«Почетную награду», не связанную с конкретным призом, получил документальный фильм, выросший на базе конкретного журналистского расследования. «ДНР. Удивительная история о самодельной стране» (Великобритания) Энтони Баттса – документальный рассказ на грани комедии абсурда, где структурные элементы сюжета лежат в основе действий персонажей, их заявлений и саморазоблачений без авторского комментария. Пример того, как профессиональное мастерство режиссера помогает раздеть догола фигурки, получившие власть и вмиг раздувшиеся от сознания собственной значительности.

Но история беспощадно меняет курс и стряхивает самоназванных лидеров в новое небытие. Фильм сделан как традиционный журналистский репортаж, если бы в его наблюдательности не было иронии вторых планов, не было авторского отчаяния. И характеры остаются в памяти как художественные образы тех, кому жизнь на крутых поворотах вручает власть над судьбами тысяч бесправных сограждан.

Качество, которое отличает практически все разнообразие представленных в конкурсе картин, – это высокий профессионализм, выверенный многолетним творческим трудом. И тем не менее третью награду получил фильм молодого режиссера Анны Шишовой «На краю». Мы отметили его, потому что переживание человеческой судьбы, выброшенной на край жизни, сочувствие к парализованному калеке показывает рождение художника – тонкого, внимательного к тому, чего никто уже не замечает.

Это талант, который видит жизнь там, где она угасает и без его разделяющего боль взгляда угаснет.

Оценки жюри отражали многогранность представленной жизни. «Артдокфест», созданный и сохраненный бескомпромиссной энергией Виталия Манского, и в 2014-м стал настоящим профессиональным событием. Актуальные события Евромайдана глазами украинских документалистов, Приднестровская Молдавия, Россия от Москвы до Владивостока и маленький мирок двух людей, которые трутся друг о друга, будто другой жизни нет нигде. Художники Фрида Кало и Вагрич Бахчанян. Хоспис, где люди умирают достойно. Узнающие друг друга отец и дочь… Неутомимые в наведении порядка и полные жизни бабушки – каждой за восемьдесят.

Двадцать среди двух сотен неповторимых фильмов сделали ученики Школы Марины Разбежкиной и Михаила Угарова. Это факт, который ждет осмысления. В российском кинематографе успешно и с принципиальной установкой на пронзительную правду жизни сегодня работает актуальная и продуктивная киношкола. Наращивает темпы. Ее глазами российское документальное кино видит все больше. Но что-то я не слышу по этому поводу восхищенных комментариев. Не вижу в телевизионных программах циклов фильмов этой школы, показывающих полноценное творчество и реальную жизнь – для огромной аудитории, которая ждет такого искусства, ждет правды в мелочах и в главном.

Наша жизнь станет объемнее, когда мы увидим, как она уходит от примитивности. Нам надо постоянно фиксировать ее зрелую сложность. У неигрового кино есть безграничная перспектива, а за плечами реальные достижения. Конечно, есть и конкретные препятствия, которые надо осмыслять и преодолевать. Я имею в виду не ограничения чиновников.

Кино на Channel 4 BBC находит себе аудиторию по всему миру, потому что активно включает в документальный материал элементы игрового кино, использует структуру драматического рассказа, активно работающие детали. В английских фильмах успешно практикуется съемка исторических сцен под документ. А зрительскому успеху помогают досъемки, стилизованные под хроникальное событие. Вся палитра приемов игрового кино может служить документалистике. А у нас часто – вместо всего этого – звучит голос диктора под цепочку фотографий неважного качества.

Очень малолюдна экранная портретная галерея российского народа. У американцев она раз в пятьдесят больше, чем у нас. Люди должны видеть ярких представителей своего народа, не только чтобы гордиться ими, но чтобы вернуть самоуважение каждому человеку. Чем упрощеннее выглядит наш мир, тем он депрессивнее. Чем многообразнее и сложнее, тем больше в нем энергии. Жизнь хаотична и многолика, но пока мы не высветим в ней это разнообразие – его как бы и нет. «Артдокфест», собирающий лучшие произведения этого кинематографа, – прожектор, который высвечивает порой глубоко спрятанное богатство нашей очень непростой жизни.

За это мы ему и благодарны. ◆

Антон Долин

ДЖЕКСОН/ТОЛКИН: ДВА КОЛЬЦА, ДВА КОНЦА

Заметки на полях «Властелина колец» и «Хоббита»

Перед громадой толкиновского цикла Питера Джексона, растянувшегося на пятнадцать лет, шесть фильмов и почти двадцать часов экранного времени, чувствуешь восторг и раздражение, удивление и беспомощность. Как обычный человек, попавший в Затерянный мир и встретивший Кинг Конга. Как маленький Бильбо, впервые оказавшийся за пределами родной деревни и вдруг увидевший, как изменились пропорции вокруг: тут, глядишь, голодный тролль из-за скалы выглянет, и что ты ему противопоставишь? Все равно сожрет. Так и эти фильмы поглотят любого исследователя – если только он не решится посвятить им, например, полжизни.

По сути, вся творческая деятельность Толкина была своеобразным модернистским проектом по созданию огромной параллельной реальности со своей географией, историей, мифологией и языками. В этом смысле экранизации Джексона – проект, безусловно, постмодернистский: карта, которая становится подробнее, детальнее и материальнее, чем отраженная на ней территория. Не только съемки этих фильмов, побивших по совокупности все мировые рекорды – и по числу зрителей, и по собранной кассе, – заняли несчетное количество трудочасов сотен людей, но и сам их вдумчивый просмотр – недюжинная работа. А уж анализ должен занимать не статьи, но книги.

Критик в положении слепца из известной притчи, которому поручено описать, каков слон на ощупь: у одного получится толстый ствол дерева, у другого – гибкая лиана. Поэтому с облегчением прибегнем к необязательному жанру заметок на полях, отрывочных мыслей вокруг и по поводу. Констатировав заодно, что сам этот парадокс идеально отвечает главной

←
Питер Джексон

проблематике фильмов: рассмотреть крошечное и индивидуальное в контексте грандиозного и архетипического.

Джон Роналд Руэл Толкин закончил публикацию «Властелина колец» («Хоббит» к тому моменту уже считался классикой детской литературы) к 1955 году. Третий фильм Питера Джексона из трилогии «Властелин колец» вышел, собрал больше миллиарда долларов в одной Америке и получил охапку «Оскаров» почти через полвека после этого. Почему так долго – от первоисточника до более или менее адекватного воплощения? Такое впечатление, будто кино все эти годы – сперва выдумав понятие «блокбастер», потом выработав максимальное количество приемов и средств, а затем инфантилизировав аудиторию до предела – шло к идеальной цели, к этой экранизации мечты. Фэнтези Толкина в каком-то смысле не только первое общепризнанное, не «нишевое», но и (по этой же причине) окончательное, важнейшее за всю историю: апофеоз эскапизма. Кинематограф не сразу научился брать такую планку, но к началу XXI века сделал это. Экранизация «Властелина колец» еще и символический жест, не только лично для Джексона, но и для всего Голливуда.

В книгах Толкина эскейп был все же воображаемым, виртуальным – хотя сообщества толкинистов и ролевиков по всему миру довольно быстро облекли фантазии плотью: сшили костюмы, выковали мечи, выучили языки эльфов и орков, постепенно научились на них общаться. Фильмы Джексона – завершение этой развиртуализации, ее окончательная популяризация: отныне Средиземье доступно любому посетителю мультиплекса. С одной стороны, этот мир совершенно конкретен – гигантские массовки одетых в рубища орков или доспехи эльфов солдат армии Новой Зеландии снимались в фильме, в буквальном смысле слова воплощая мечты. С другой – он создан при помощи высоких, самых дорогих и передовых в мире, технологий, способных вывести на экране «реалистического» хоббита или гнома. Джексон довел до идеала мечту доктора Франкенштейна, во все времена бывшую одной из главных для кинематографа. Сотворил мир и населил его.

Если в джексоновском «Властелине колец» предельное, почти наркотическое погружение зрителя в мир Средиземья обеспечивалось только уровнем производства и продолжительностью проката, который растягивался едва ли не на три года (фанаты ждали месяцами еще и удлиненные режиссерские версии каждого из трех фильмов-«томов»), то в «Хоббите» режиссер пошел дальше. Появившееся там 3D – не просто обязательный атрибут зрелищного блокбастера нового века, но и способ вовлечь зрителя в вымышленный мир, ввести его туда. Сам сюжет второй трилогии – инициация «обычного» человека (роль гида для зрителя и его невольного альтер эго играет хоббит Бильбо Бэггинс, герой Мартина Фримена) в мир опасностей и чудес. Тем же целям служит новаторский формат HFR – 48 кадров в секунду, вызвавший у многих скепсис. Ощущения от него самые консервативные зрители презрительно сравнивали с просмотром телефильма.

Более точным было бы вспомнить о реалити-шоу – погружении во вселенную, одновременно создающую ощущение подлинности и постоянно напоминающую о своей искусственности; эта двойная игра в «Хоббите» ведется виртуозно, на грани фола.

Вопрос в том, можно ли считать подобную сверхпродукцию, все создатели которой находились под тройным прессингом: большой голливудской студии (Warner Bros.), наследников Толкина и читателей-фанатов, – авторским кино, и если да, то в какой степени. Вопрос исчезнет сам собой, если задаться вопросом о мотивации Джексона, пошедшего ради этого сверхамбициозного проекта на огромный риск – репутационный и финансовый. Тогда-то и станет ясно, что он прорубает общедоступную дверь в Средиземье прежде всего для того, чтобы первому в нее войти, окончательно приняв на себя почетное звание хоббита. К слову, Джексон, как Бильбо и его сородичи, комфортней всего себя чувствует, когда ходит босиком.

В чем принципиальное отличие хоббита от новозеландца? Мало в чем. Известно, что родом они из счастливой далекой земли, обитатели которой находятся в гармонии с нечеловечески красивой природой. Однажды один из них, с репутацией чудака, покинет родную нору, чтобы незаметно вписаться в мировую историю – и изменить ее ход. Джексон, находящий место и для себя, и для своих детей в кадре каждой своей картины, – прямая родня Бильбо и Фродо.

Средиземье Толкина расположено в доисторическом мифологическом времени: до того, как планетой стали править люди (вновь вспоминается «Кинг Конг», снятый режиссером сразу после завершения первой трилогии). Средиземье Джексона – в пространстве, столь же необычном и недостижимом, но поражающем прежде всего своим реальным, документально подтвержденным существованием. Декорации и компьютерные чудеса «Властелина колец» и «Хоббита» впечатляют ничуть не меньше, чем подлинные пейзажи Новой Зеландии. Ее население с детским энтузиазмом приняло участие в съемках фильмов, а власти приняли мудрое решение создать на время работы над трилогиями специальное «министерство по делам «Властелина колец». Об этом официозном радушии поневоле вспоминаешь в пародийных сценах почетного приема делегации гномов властями Озерного города в «Пустоши Смауга». Здесь и ответ на еще один вопрос: как сделать так, чтобы глаза собранных по всему миру актеров загорелись по-настоящему? Да очень просто: кроме зеленых и синих экранов, на фоне которых предлагается имитировать баснословные подвиги, отвезти их за тридевять земель, в настоящее Средиземье. И принять там радушно, по-хоббичьи, усадив за свой стол. Именно так поступил Джексон.

Уже поэтому мир «Властелина колец» и «Хоббита» принадлежит не голливудским корпорациям, а ему. Он и гид по родной стране, преображенной им до неузнаваемости, и неутомимый этнограф, исследующий внутренний, скрытый от поверхностного глаза ее ландшафт: но не архивист, покрытый пылью, не дотошный музейный работник,

а достойный преемник Индианы Джонса, для которого любая экспедиция выливается в поразительное приключение. Уж лучше парк аттракционов, чем музей! Не случайна и любовь Джексона к подземным сценам – поразительная схватка в Мории из «Братства кольца», поединок с Шелоб в «Возвращении короля», нора Бильбо и пещерное царство гоблинов, а потом логово Горлума в «Нежданном путешествии» и превыше всего величественное и желанное королевство гномов Эребор в «Пустоши Смауга» и «Битве пяти воинств». Скрытое становится явным, изнанкой Новой Зеландии оказывается древнее Средиземье.

Неизбежная претензия к режиссеру: по какому праву он присвоил чужое? То, что следовало бы назвать «проблемой Тома Бомбадила» – дорогого многим читателям персонажа «Властелина колец» и малой прозы Толкина, который попросту не поместился в экранизацию Джексона. Как и палантиры, например. Роль Сарумана бессовестно сокращена, а Арвен – расширена и так далее. Считать ли вообще критерием буквалистское соответствие хотя бы сюжетной канве литературного первоисточника?

Не комментируя еретические амбиции Джексона, можно констатировать: если он довольно радикально переписывает Толкина, то что-то хочет этим сказать, а не просто создать качественную, богато оформленную иллюстрацию. Вопрос в том, что именно.

Толкин двигался от маленького к масштабному, движение было медленным и уверенным. Начав с детской повести в 1937 году, в преддверии второй мировой, он пришел к грозной мрачной эпопее, в центре которой судьбы не двух-трех персонажей, но целой вселенной. У Джексона направление движения было строго противоположным. Он начал с неминуемого упрощения колоссальной сложнейшей книги, которую урезал, адаптировал, пересказал понятным языком: в этом для одних зрителей (неофитов) его подвиг, для других (искушенных) – преступление. Но дальше он, намеренно или нет, начал погружение в мир Толкина, который засосал его, подчинил своей власти. Буквально как Кольцо Всевластья. Джексон «Хоббита» – сперва прагматик-продюсер, потом режиссер поневоле, и вот он уже увлеченный толкинист, закопавшийся в рукописи и черновики, компилятор и фантазер, поставивший невозможную задачу: экранизировать не литературное произведение, а целый литературный универсум. От колоссального общего плана, каковым был «Властелин колец», Джексон переходит к сверхкрупному «Хоббиту». Техническую возможность для этого и дает технология HFR, где, кажется, в каждом из помещенных в секунду 48 кадров есть какая-то своя уникальная деталь, неуловимая без микроскопа подробность.

Толкин поначалу рассказывает сказку о маленьком и слабом герое, который растет на глазах, превращаясь в страдающего на краю Роковой горы (той или иной, в каждой книге по своей Горе) мессию. Джексон направляет на величавый силуэт этого героя увеличительное стекло, наслаждаясь его небезупречностью, делая ее предметом

«Властелин колец: Две крепости»

драмы. Принципиально иная оптика, выводы тоже иные. Ведь Бильбо толкиновского «Хоббита» – невинный простак, а Бильбо в фильме Джексона – малый мира сего, принявший на плечи непосильную ношу. Элайджа Вуд – органичная часть ансамбля, харизматичный артист с пронзительно голубыми глазами; Мартин Фримен – уже выдающийся актер, обладающий уникально широким диапазоном выразительных средств, от бурлескной комедии до тонкой психологической драмы.

Превращение добродушного толстяка Бильбо в нервного страдающего героя, невыразимо обаятельного и несчастного, – грех, который Джексону простили относительно легко. Но вот придуманную романтическую линию – любовь сочиненной сценаристами эльфийской лучницы Тауриэль (Эванджелин Лилли) к гному Кили (Эйдан Тёрнер) – сочли преступлением более тяжким. Разве мог что-то такое придумать Толкин, в Средиземье которого царили расовые предрассудки, заставлявшие нормального читателя в любой ситуации предпочесть эльфов людям, а людей – гномам и хоббитам (оркам или гоблинам не было дано даже минимального шанса вызвать симпатии)?

Под предлогом необходимости ввести в фильм женские персонажи Джексон превратил ходульный и, по сути, служебный персонаж «Властелина колец» эльфийскую принцессу Арвен (Лив Тайлер) в одну из главных героинь. Ее союз с Арагорном (Вигго Мортенсен) в кинотрилогии прямо отсылает к легенде о Берене и Лютиэн из «Сильмариллиона». Именно к ним по прямой линии восходит, согласно мифологии Средиземья, род Арвен. Не буква, но дух этих толкиновских Тристана и Изольды ожил в лирических, медитативных, почти не поддерживающих авантюрный сюжет фильма сценах Арвен и Арагорна. Джексон – сын своего мультикультурного и многонационального

Питер Джексон и Бернард Хилл на съемках фильма «Властелин колец: Возвращение короля»

времени – «исправляет» Толкина, уравнивая эльфов с людьми. В этом же ключе решены сцены Галадриэль и Гэндальфа, тоже неравных и, по всей видимости, тайно влюбленных друг в друга: этот лейтмотив служит поводом для введения царицы эльфов в сценарную структуру «Хоббита». Логическим завершением этой стратегии становится роман Тауриэль и Кили в «Пустоши Смауга» и «Битве пяти воинств» – в отличие от двух предыдущих, обреченный и трагический, возвышающий «низменного» гнома до «высокой» эльфийской судьбы.

Не давая оценки столь наглому сценарному решению, интерпретирующему описанные в книге события и их участников в необычном свете, можно сказать шире о стратегии Джексона в описании разных рас и народов Средиземья. Для Толкина служители тьмы, за редким исключением, – колоритная массовка. Казалось бы, в фильме не могло быть иначе. Однако, не обладая возможностью переосмыслить роль союзников Саурона в битвах за Эребор или Кольцо Всевластья, Джексон дает им индивидуальные имена, лица, судьбы: не рисует толпы и полчища на компьютере, а гримирует и экипирует отдельно каждого солдата, на чьей бы стороне тот ни выступал. Если во «Властелине колец» это заметно в основном на уровне общей концепции, то в «Хоббите» уже появляются сильные и харизматичные антагонисты, могучие предводители армий: однорукий Азог Осквернитель и его отвратительный сын Больг. Более того, отсутствующий в тексте «Хоббита» Саурон в киноверсии не только появился, но и обрел голос и очертания Бенедикта Камбербэтча, которых был, например, лишен во «Властелине колец». Зло перестало быть безличным и приобрело индивидуальность. Такое

впечатление, что за счет укрупнения этих образов Джексон пожертвовал более детальной разработкой некоторых персонажей, выступающих на стороне Добра, – например, человека-медведя Беорна, колоритного, но почти эпизодического.

Даже самые суровые критики Джексона признают его виртуозность в одном специфическом субжанре – батальном. Прежде всего это касается колоссальной битвы у Хельмовой Пади в «Двух крепостях», но и добрая половина «Возвращения короля» и почти вся «Битва пяти воинств» – огромные батальные полотна, впечатляюще огромные, практически самоценные, заставляющие на время забыть собственно о сюжете, следя за хореографией сражений. С одной стороны, Джексон преодолевает проклятие современного гуманизма, не позволяющего изображать войну с упоением и влюбленностью: война с самого «Спасения рядового Райана», задавшего новый стандарт, в большом голливудском кино всегда порочна, жестока и отвратительна (если она не освободительная). Но оказывается, когда друг друга убивают эльфы и орки, в дело включаются недоумки-тролли и летающие на птеродактилях назгулы, а потом из-за горной гряды выступает армия приземистых гномов, предводитель которой оседлал боевого кабана, это табу снимается.

Джексон возвращает кинематографу полузабытый задор гомеровской войны, на которой и в простого солдата, и тем более в предводителя армии на время вселяется божественный дух. В каждом из них, и не только бессмертных, отныне столько же жизней, сколько в кошке, а гибель воителя приравнивается к возвышенной трагедии – как в «Илиаде», «Песни о Роланде» или «Песни о Нибелунгах». Общие планы, величественные и смутные, не позволяющие зрителю сколь-нибудь внятно представить стратегию полководцев, сполна компенсируются чередой индивидуальных поединков – как правило, неравных – и судеб. Здесь у каждого персонажа, даже самого схематичного, есть шанс проявить свою сущность. Война моментально показывает, кто есть кто, и прекрасна именно этим, а не количеством трупов и пролитой крови. Забавно, что при всей кажущейся сценарной сложности проработки образов именно на поле боя, а не в иных сценах проявляют себя такие важные для интриги персонажи, как гном Гимли (Джон Рис-Дэвис), эльф Леголас (Орландо Блум) или лучник Бард (Люк Эванс).

Архаичность и нарочитая схематичность баталий – при их сложнейшем техническом устройстве (не будем забывать, друг с другом сражаются существа разных видов, форм, размеров и способностей, поэтому так называемая реалистичность – результат огромного труда и недюжинной авторской фантазии) – компенсируется психологической изощренностью личных противостояний. Центральное во «Властелине колец» («Двух крепостях» и «Возвращении короля»), продолженное одной ключевой сценой «Нежданного путешествия», – Фродо и затем Бильбо с Горлумом, гениально сыгранным Энди Серкисом. Важнейшее в «Хоббите» (конкретнее, в «Пустоши Смауга») – Бильбо с драконом.

«Хоббит: Нежданное путешествие»

В каждом случае это поединок самообладаний, предполагаемо сильного с предполагаемо слабым, построенный исключительно на речевой характеристике и психологии поведения.

Что позволяет провокационно вывести на одну доску неравных противников – отличного актера и компьютерно сгенерированное существо, маленького хоббита и огромного огнедышащего ящера, – сделав на их парадоксальной встрече акцент? Ответ – в раздвоенности Горлума, намекающей на то, что эти фантастические сущности лишь гротескные отражения тех, кому положено быть «положительными героями» и кто при этом сражается с собой: с алчностью, себялюбием, страхом. Все то, что, по Толкину и Джексону, является Темной стороной Силы, причем любой Силы. «Искушение кольцом» переживают не только бывший Смеагол, представленный у Джексона как карикатурный Джекил/Хайд, не только Боромир (Шон Бин), один из самых трагических и неоднозначных персонажей цикла, первым поддавшийся соблазну. Это и могущественный маг предатель Саруман (харизматик Кристофер Ли) – которого благодаря обогащенному новыми деталями сценарию «Хоббита» мы видим и в его светлой ипостаси, – и Бильбо, и Фродо, и Арагорн, и, казалось, безупречные Галадриэль (Кейт Бланшетт) и Гэндальф Серый (Иен Маккелен), чьи секундные преображения сколь мимолетны, столь страшны.

При всей показательной блистательности сражений главная битва джексоновской эпопеи, как и в книгах Толкина, – внутренняя.

Сочетание психологии и эпоса, здоровой хоббичьей буржуазности и эльфийского холодного величия, чистоты внешних конфликтов и необоримой сложности внутренних неминуемо отсылает к другому глобальному циклу, из которого толкиновский «Властелин колец» вырос

не в меньшей степени, чем джексоновский: это «Кольцо Нибелунга» Рихарда Вагнера, в свою очередь, основанное на мифе «Старшей Эдды» (откуда Толкин когда-то позаимствовал имена гномов) и «Саги о Вёльсунгах». Речь, разумеется, не собственно о музыкальном решении – хотя кое-чем канадец Говард Шор, чей утонченный саундтрек к обеим трилогиям совмещает неуверенность и тревогу с возвышенной эмоциональностью, восходит к немецкой романтической школе, – но о сюжете и тематике. Обладающее магической силой кольцо, несущее смерть золото, дракон, гномы, гибнущий герой… Вагнерианец Ницше называл это «вечным возвращением».

В четырех операх тетралогии композитор движется от божественного и фантастического к «человеческому, слишком человеческому». В «Золоте Рейна» нет ни одного смертного персонажа – только гномы, боги, русалки и великаны; в «Валькирии» действие поделено между обитателями Земли и Асгарда поровну; в «Зигфриде» бог Вотан появляется уже как гость, а валькирия Брунгильда становится человеком, а в «Сумерках богов» мистические герои вовсе убраны со сцены. У Джексона все наоборот. Последний и, возможно, ключевой фильм в его цикле – «Битва пяти воинств», где люди, воцарившиеся было над Средиземьем в «Возвращении короля», играют роль практически служебную. Центральная же партия отдана Торину (Ричард Армитейдж) – героическому, обладающему шекспировской (или опять же оперной) харизмой и судьбой, королю гномов, джексоновскому аналогу вагнеровского Альбериха. Тот, как известно, во имя золота и власти отрекся от любви. Выковал кольцо – и проиграл всё, произнеся проклятье Нибелунга, отныне определяющее ход событий. Правда, Торин охотится не за кольцом, а за его аналогом – камнем Аркенстоном: это напоминает, в свою очередь, о Граале из мифа о Парцифале, также положенного на музыку Вагнером. И этот артефакт предполагает добровольный отказ владельца от своей чувственной природы. Очевидно, именно поэтому Джексону – как Вагнеру до него – была так необходима придуманная им история любви. Именно она создала бы какой-то ощутимый противовес себялюбию златолюбцев и властолюбцев, в которых в третьей части «Хоббита» превращаются практически все значимые персонажи.

Умножая обладающие темной властью магические предметы, Джексон лишь усиливает мрачный эффект. Люди, гномы и эльфы вовсю гибнут за металл, а бал вот-вот начнет править местный сатана – воплотившийся Саурон. Экстатический хэппи энд «Возвращения короля» практически забывается к финалу «Хоббита», отнюдь не мажорному: Аркенстон погубил Торина, кольцо вот-вот позволит начаться войне, которая рискует погубить Средиземье. Финальный стук Гэндальфа в дверь уже старого Бильбо, закольцевавший две трилогии, как бы дает понять, что этот процесс нескончаем – и алчность, зависть, тщеславие не перестанут править миром, стоящим на краю перманентной катастрофы. Все, что остается в этой ситуации слабому, не

поддавшемуся искусу герою, – оставить свою летопись, еще одно бессмысленное предупреждение о грядущем.

История Средиземья у Толкина, изложенная в «Сильмариллионе», линейна и поучительна; по версии Джексона, она нескончаема.

Это, впрочем, отнюдь не только безнадежный прогноз, но и обещание бессмертия, дарованного столь дорогим сердцу Толкина эльфам. Точно так же и Джексон с особым тщанием и любовью конструирует их бытие – архитектуру, одежду, оружие, повадку, саму мелодию звучащего с экрана эльфийского языка. Их исчезновение с лица планеты в финале «Властелина колец» – не окончательное, ведь они, как и вся магия этой вселенной, возвращаются в «Хоббите»… а потом снова, уже в тщетной, как уверяют продюсеры, надежде фанатов Джексона на грядущую в отдаленном будущем экранизацию «Сильмариллиона». Неожиданный, хоть и завершившийся трагедией, союз эльфийки и гнома сулит нам евгенику будущего – улучшение нашей проклятой породы, которая когда-нибудь предпочтет самоотверженность и любовь стяжательству и погоне за властью.

В особой нежности к бессмертным сквозит давняя одержимость Джексона самим сюжетом преодоления смерти. Старт ему дан, в карнавально-гротескной форме, еще в его комическом зомби-хорроре «Живая мертвечина» (1992), затем он был продолжен в фантасмагорических «Страшилах» (1996), где герой-медиум запросто общался с призраками и бросал вызов самой старухе с косой, и достиг апофеоза в «Милых костях» (2009), странном и не принятом ни публикой, ни критикой проекте, посвященном посмертному бытию убитой маньяком девочки в раю. Средиземье для Джексона – усовершенствованная версия его родной и возлюбленной Новой Зеландии, почти что парадиз на Земле, над которым вечно летают надзирающие над несовершенными людьми орлы. А Шир, с которого начинается и которым завершается каждая из двух трилогий, – самое драгоценное его место. Подальше от Древа познания.

Джексон, как и Толкин, в конечном счете идеалист, в этом они сходятся. Именно это сближение позволяет назвать экранизацию если не адекватной (бывают ли такие?), то, по меньшей мере, достойной первоисточника.

Вписывая обе трилогии в более широкий контекст зрелищного массового кино начала XXI века, замечаешь странную вещь. Главная тенденция каждой по-настоящему успешной современной франшизы – усложненные взаимоотношения так называемых добра и зла. Этим вторая – разруганная критиками, но собравшая рекордные деньги – трилогия «Звездные войны» отличается от наивной и гармоничной первой. На этом основаны все восемь фильмов о Гарри Поттере, в которых взрослеющий герой тесно, неразрывно связан с темным магом Волан-де-Мортом. В этом изюминка «Пиратов Карибского моря», в центре которых к четвертому (самому успешному) фильму вдруг оказалась не влюбленная пара, а обаятельный мерзавец-трикстер Джек

«Хоббит: Нежданное путешествие»

Воробей. На этой двойственности играет и Кристофер Нолан в своей трилогии «Темный рыцарь», само название которой свидетельствует о многом, – но и более оптимистичный цикл супергеройских фильмов Marvel все время намекает на неоднозначность персонажей, совмещающих человеческую уязвимость со сверхспособностями. Настоящий манифест неразличения добра и зла, отныне устаревших понятий, читается в самом популярном сериале последних лет – «Игре престолов» по романам Джорджа Мартина. Даже «Ночной Дозор» и «Дневной Дозор» Тимура Бекмамбетова – главное русское фэнтези нашего столетия – основаны на этом специфическом манихействе, сосуществовании и равновесии света и тьмы.

Причины скучны и общеизвестны: психологическая дестабилизация западного общества после 11 сентября 2001 года, окончательное разрушение биполярного мира, внутреннее противостояние фундаментализму и, таким образом, любой догматической однозначности, необходимость политкорректного признания достоинств «другой точки зрения» и т.д. «Властелин колец» и «Хоббит» в этом мире, прикрываясь авторитетом Толкина, дают счастливую возможность четкого выбора между хорошим и плохим, рисуя зло – уродливым и сильным, добро – обаятельным и настойчивым. За мнимой сложностью вселенной, насыщенной экзотическими расами и народами, сложносочиненными именами и утомительными топонимами, скрыта обнадеживающая простота сказки – жанра, которым современное кино понемногу разучилось владеть. Его секрет, как рецепт вересового меда, похоже, по-прежнему помнят только в далеких от нас краях – в джексоновской Новой Зеландии и толкиновском Средиземье. ◆

Елена Стишова

ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ МОНТАЖ

CINEMA
FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DI ROMA

«Ангелы революции»
Автор сценария Алексей Федорченко при участии Дениса Осокина и Олега Лоевского
Режиссер Алексей Федорченко
Оператор Шандор Беркеши
Композитор Андрей Карасев
Художники Алексей Федорченко, Артем Хабибулин
Художник по костюмам Ольга Гусак
Звукорежиссер Тимофей Шестаков
В ролях: Дарья Екамасова, Павел Басов, Георгий Иобадзе, Константин Балакирев, Олег Ягодин, Алексей Солончев
Кинокомпания «29 февраля»
Россия
2014

Новый проект Алексея Федорченко «Ангелы революции» получил престижную награду на Международном кинофестивале в Риме и приглашен на другие крупные конкурсы. Его судьба на родине представляется мне, мягко говоря, проблематичной. Артхаус у нас не в чести, дистрибьюторы боятся убытков, а зрители нынешнего поколения не гоняются за российскими киношедеврами, довольствуясь «Елками» и прочими B-movies. Между тем «Ангелы революции» – фильм про нас, про наши 30-е, знание о которых прочно замещено уникальной в своем роде – и все еще живой! – мифологией, сложенной советским кинематографом на базе укрепившейся к тому времени тоталитарной идеологии. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью, преодолеть пространство и простор...» «Сказка с былью не сравнится...» etc. Ух, какие задачи ставились перед страной и людьми: преодолеть пространство, преодолеть время, наконец, преодолеть самого человека и перекроить его по новым лекалам...

Можно еще точнее, не боясь впасть в политическое толкование, – фильм про ленинско-сталинскую национальную политику (она же концепция), каковая корнями уходит в утопию: «без Россий, без Латвий жить единым человечьим общежитьем».

Видимо, Алексея Федорченко смолоду потянуло в сторону русской утопии и первый свой большой проект «Первые на Луне» (2005), тут же замеченный на Венецианском фестивале, он посвятил квазиполету в космос советских аэронавтов, конечно же, сверхсекретному. Фильм выдержан в непривычном для нас жанре – мокьюментари – мастерски. Настолько, что и профессионалы покупались на этот блистательный розыгрыш. Работала на достоверность фильма еще и русская несокрушимая ментальность, видимо,

←
«Ангелы революции»

учтенная режиссером: мол, в стране так все было засекречено, что всякое могло быть. А почему бы и нет? Безумный гений Циолковский грезил космическими полетами и оставил кучу разработок...

В сущности, мы мало знаем свою историю, не отдаем себе отчета в том, что живем в стране сбывшейся утопии, и что с того, что мировое левое движение отказалось от завиральных идей Кампанеллы и Сен-Симона задолго до победы большевиков в России. После нашего трагического опыта социальный авангардизм уже не соблазняет человечество. Зато русский авангард в искусстве, возникший параллельно с революционным процессом, а возможно, инспирировавший его, оказал 1) мощное влияние на искусство мировое и 2) активно работал на революционное преобразование страны – говоря прямо, сотрудничал с новой властью. Авангард ни в коем случае не был «надстройкой», куда впоследствии определили литературу, искусство и прочую гуманитарию – словом, все, что не является конкретным производством, работающим на революцию. Авангард был базисом.

Я танцую, что называется, от печки, но в направлении конкретного артефакта. Закадровое пространство смыслов для этого фильма столь же значимо, как и внутрикадровое. В процессе просмотра не каждый догадается, что за кулисами экранного сюжета, заброшенного на севера́, в неведомую страну под названием Югра, прячется протоистория, что у персонажей фильма есть конкретные исторические прототипы. Да и сама история выросла из конкретного события.

> **Алексей Федорченко** *(из интервью online)*
> Ровно десять лет назад я приехал в Ханты-Мансийск на свой первый большой фестиваль с «Первыми на Луне». Около гостиницы стоял чум, где хантыйская семья развлекала гостей фестиваля – катала на оленях, кормила строганиной, оленьим бульоном. Я разговорился с хантами – они рассказали мне удивительную историю о восстании шаманов против советской власти в 30-е годы прошлого века. Семья была из рода Молдановых, этот род принимал активное участие в восстании – многие были арестованы и репрессированы.
> Я не слышал об этих событиях, о них было очень мало написано, тут же пошел в Институт угроведения и стал собирать материал – все, что было: статьи, диссертации. Это легло в основу сценария.

«Ангелы революции» требуют «введения в контекст» – иначе не понять, в какую бездну заглянули авторы. Работу по контексту делает режиссер в серии флэшбэков, каждый из которых представляет одного из героев фильма.

Полина, партийная кличка Революция, в нежном детстве играла в индейцев Фенимора Купера и в день своего рождения распугала гостей, прицельно расстреляв всех сахарных ангелочков на именинном

«Ангелы революции»

торте. Дочь крымского сырозаводчика Шнейдера ушла в революцию и стала заметной фигурой в агитпропе. Образ Ивана, композитора, возмечтавшего сменить маузер на дирижерскую палочку и стать наркомом музыки, навеян реальной фигурой Арсения Авраамова, сочинителя знаменитой в свое время «Симфонии гудков», сложенной из разного рода машинных звуков (и ставшей, между прочим, предтечей концепции конкретной музыки в середине прошлого века). Скульптор Захар (возможно, имеется в виду Эрьзя) соорудил гипсовый монумент Иуде Искариоту как первому богоборцу, бросившему вызов небесам. Архитектор-конструктивист Николай (читай Дмитрий Осипов) на лекции в Наркомздраве об «огненных похоронах» с большим пафосом продемонстрирует слушателям действующую модель первого российского крематория, который в 1927 году будет построен в Москве на Шаболовке.

В такой компании Полина Шнейдер в шляпке и с пистолетом за корсажем юбки по заданию самого Наркомнаца отправится в заповедную Югру с лучшими намерениями: провести работу с местным населением, с хантами и лесными ненцами, открыть им захватывающую перспективу новой жизни – словом, «подружить с советской властью». Отправятся миссионеры не с пустыми руками. На руках у них козырные карты. Дети хантов и ненцев, потомственных охотников, отныне будут рождаться не в грязном чуме рядом с ездовыми лайками, а в стерильной чистоте родильного дома, учиться они станут в уже построенной школе-интернате.

Население, однако, стороной обходит красный чум, где расположились незваные гости с агитматериалами, не ломятся в роддом и не бегут в школу. Странные люди, они не понимают своего счастья. С опаской слушают речи приезжих и не проявляют к ним дружелюбия.

«Ангелы революции»

Ну а после того как в роддоме под присмотром акушерок родится первый ребенок, обские шаманы соберутся на свой сход. Они боятся гнева богов. Они не хотят терять свою паству, своих обычаев, своей власти. Пришельцы с Большой земли, провозвестники новой жизни, вынуждают их принимать экстраординарные решения: шаманы планируют вместе со своими людьми покинуть эти места, уйти в тундру и ждать возвращения царя и царских властей. Те власти не покушались на свободу совести, терпимо относились к их вере.

Алексея Федорченко, отмеченного в Риме призом «Марк Аврелий будущего», чествовали как режиссера, придумавшего новые принципы наррации. Видимо, поводом послужило то обстоятельство, что фильмы Федорченко представляют редкий ныне феномен «чистого кино». И впрямь, «Овсянки», а тем более «Небесные жены луговых мари» плохо поддаются вербализации. Я исхитрилась пересказать «Ангелов» исключительно за счет метасюжета, частным случаем которого является фильм.

Все так, да не так. Перед нами явный парадокс, ибо «чистое кино» инспирировано прозой Дениса Осокина, иными словами, литературой. Режиссер, однако, не замышлял «преодолеть литературу» – он пошел другим путем: попытался найти изобразительную аналогию ни с чем не сравнимой стилистике Осокина и максимально насытить изображение осокинскими репликами и персонажами, схваченными иной раз в двух фразах, а то и в нескольких словах. «Ангелы революции» многим обязаны первой прозе Осокина «Ангелы и революция. Вятка 1923», переработанной в соавторстве с режиссером и Олегом Лоевским.

На мой взгляд, можно говорить о появлении в российском кино нового плодотворного тандема, предъявившего публике оригинальный,

абсолютно самобытный кинематограф. До «Ангелов…» я полагала: Федорченко оказался идеальным читателем Осокина, чьи фундаментальные знания фольклора малых народов Поволжья обогатили кинематограф новой образностью и эзотерической мифологией. Режиссер волею случая-судьбы нашел схрон, где веками копился бытовой и духовный опыт языческих племен, в основном угро-финских, осевших на берегах Волги.

В «Ангелах…» режиссерский замысел, инспирированный реальным фактом, заметно усложнился. Здесь – иной замес. Исторический. После этнозарисовок, подмалевок, набросков, фантазий, пленяющих магией невозможного, прелестью невинно-детского эротизма, мы получили корявый эпос с острыми углами, ёрнический, озорной, временами истовый – короче, эпос, который сам не знает, что он эпос. Режиссер с художниками и оператором Шандором Беркеши сложили такой экспрессивный зрительный ряд, о который впору занозить глаза. Напрасно искать логику монтажа или «рациональное зерно». Рационально лишь раскопанное из-под завалов документально подтвержденное Событие – восстание обских шаманов.

Все остальное – фантазия, игра ума, притягательная скоморошьими завитушками. Вот, к примеру, частушка: «Полюбили мы Полину, сердце бьется о штанину». Или кадр: в оконной раме, сгруппировавшись на подоконнике, в обнимку позируют на камеру ангелы с крыльями и большевики, только-только приземлившиеся, чтобы сняться с ангелами. Пустое дело гадать, что бы это значило. Примем это как тавро режиссерского стиля, сложившегося в «Ангелах…» – фильме жестком, шершавом, как жесть, нежном, фантазийном и реальном одновременно.

Бросок Федорченко в авангард, в его стилистику – классический ход, опробованный самим авангардом. Авангардисты, порывая с традиционным искусством, использовали «варварские» техники, уходили в архаику и всячески избегали идеальных форм и пропорций классики. Режиссер уходил от стереотипов, облепивших национальную тему, выбрал в герои не партийных функционеров, а художников-авангардистов, людей планетарного масштаба. Он смотрит на своих героев с большой временно́й дистанции. Без гнева и пристрастия.

Федорченко первый в российском кино показал революцию как культурный конфликт в многонациональной стране, оставив за рамками кадра столкновения классов и социумов. Все национальные эпосы советского образца сводились в конечном счете к непримиримой классовой борьбе, и победу неизменно одерживал «гегемон» – рабочий класс, движитель революции, ее опора и гарант. Культуре же было предписано стать «национальной по форме и социалистической по содержанию». Авангардисты ставили своей сверхзадачей артизировать жизнь. Их креативное вмешательство в переделку живого процесса жизни способом тотального насилия становится содержанием фильма: как это было.

А дело было кровавое. Никто не ожидал горы трупов с той и с другой стороны, а вышло именно так. В начале похода кинорежиссер Петр прокламировал: «Зачем нам стрелять? Хантам нужна культура. Только искусством можно их приручить к советской власти».

Философия авангарда определяла его практику. Согласно авангардистской этике искусство выше жизни, выше человека, каковой, если будет нужда, станет материалом для искусства. Эта мысль дискурсивно прочитывается в короткой новелле, воссоздающей попытку режиссера Басова, какими-то судьбами оказавшегося в Мексике, снять казнь восставших пеонов, уже снятую Эйзенштейном для фильма «Да здравствует Мексика!», о чем наш герой не знает и знать не может. Он пробует использовать муляжи смертников, но пленка выдает подделку. И тогда мексиканец, видимо, ассистент режиссера, намекает ему: почему бы не снять в этой сцене приговоренных к смерти? Они так и так будут казнены, так пусть послужат великому искусству. Встык цитируется тот самый, многажды воспроизведенный фрагмент, где всадники топчут по шею закопанных в землю людей. Съемка по определению не могла быть документальной: расправа происходит в Мексике 1910 года. Так что же это – постановочные кадры с натурщиками? Однозначного ответа на вопрос нет, спрашивать не у кого, авторы не оставили комментариев. Однако Эйзенштейн не монтировал отснятый материал, так как был отозван на родину телеграммой Сталина, а пленка осталась у продюсеров. Вышел фильм в 1979 году в монтаже Григория Александрова, с большой помпой в советских СМИ, но до аналитики дело не дошло. Пошумели и забыли. Тем не менее этот кадр, как и многие другие из фильмов классика, цитируются как документальный. Тот же штурм Зимнего дворца из фильма «Октябрь» – штурма, по историческим источникам, не было, а в мифологии он остался как достоверность высшего ряда. «Сказка с былью не сравнится», и против этой аксиомы нет приема.

Большевики много чего сбросили с корабля современности, а уж народную мудрость прежде всего. Именно на этом они и подорвались. В чужой монастырь со своим уставом не ходят – кто тогда про это помнил и принимал всерьез!

Ханты и ненцы долго терпели присутствие чужаков. Ходили на супрематистские вернисажи, смотрели на копии Малевича, шили из кож воздушный шар. Но когда верховный шаман (он же Князь) не пустил детей на утренник – дескать, Казым, верховная богиня, не дала благословения, – Полина, привыкшая побеждать, решительно отправилась в места обитания вырезанного из дерева идола по имени Казым. Отправилась со словами: посмотрим, кто из нас сильнее. Местные пытались не пропустить Полину с охраной, но охрана пригрозила всякими карами. И тут Полина оторвалась по полной, как сказали бы сегодня. Головной убор богини, похоже, из золота, она примерила на себя! Подобное святотатство стерпеть было нельзя. Шаманы, испросив разрешения у духов на ритуальное убийство и надев вырезанные из

«Ангелы революции»

дерева маски, зарубили агитбригаду своими длинными топорами как раз в тот момент, когда, приладившись у окна, киномеханик начал крутить кино, проецируя изображение на дымовой экран. Костер на снегу горел ровно в тот безветренный вечер, и дым стоял высоко и непо-движно. Над телами авангардистов сиял написанный от руки лозунг: «Да здравствует гений искусства!».

Наши не остались в долгу – положили всех шаманов. Собачьи упряжки увезли тела на стойбище. А человек в шинели и с ружьем вернулся к красному чуму, зашел в гондолу воздушного шара, так и не поднявшегося в небо, да и застрелился. Площадку с воздушным шаром венчала надпись: «Наркомнебо». Камера продолжала крутиться, в вечернем небе бродили силуэты погибших. Проекция на стае облаков – именно об этом мечтал кто-то из молодых французских гениев, не зная, что его мечту осуществят русские авангардисты на семнадцатом году Октябрьской революции – в 1934-м. Между тем Советский Союз существовал еще с 1922-го, и Югра, она же Ханты-Мансийский национальный округ, в него входила. То есть на этой территории власть была советская – номинально. Фактически же эти народы продолжали жить в своей культуре и не хотели никакой другой.

Цезура между последним кадром и финалом, как черный квадрат Малевича, поглощает восемь десятилетий. Этот монтажный стык – самое патетическое место фильма. Безмолвная патетика всегда сильнее слов.

Духовная власть югорчан постояла за свою культуру. Погибли и были репрессированы многие. Роковые 30-е, годы массовых репрессий по всей стране, от Москвы до самых до окраин, совпали с «полной и окончательной победой социализма». Про это в фильме ни слова. Федорчено не любит повторять хорошо известное, не терпит

Екатерина Обатина

банальных ходов. Да и сама жизнь припасла ему такой финал – никакой фантаст не придумает.

Стилистика резко меняется. Наше время. «Преображенная реальность» явлена в картинке типовой хрущобы… В эти распахнутые двери, оклеенные пленкой под дерево, входит – въезжает на ходунках бабуся – худенькая, нарядная, в цветастом платке, повязанном на манер косынки. Идет синхронная съемка. Чистым молодым голосом на хорошем русском языке старая женщина поет знаменитую песню Пахмутовой: «…Забота у нас простая, забота наша такая: жила бы страна родная, и нету других забот. И снег, и ветер, и звезд ночной полет… Меня мое сердце в тревожную даль зовет»…

Титр информирует: это Екатерина Обатина – та самая первая девочка Югры, родившаяся не в чуме, а в родильном доме. Режиссер знал об этом факте, но не имел никаких сведений о судьбе той девочки. Финал в сценарии был. Но не связанный с Екатериной Обатиной.

> **Алексей Федорченко** *(из интервью online)*
> Ее не было в сценарии. Но как только я приехал в Казым, бросился ее искать. Нашел. Она очень скромна, хотя и работала всю жизнь учительницей русского языка. А поет с удовольствием. Я для затравки-знакомства попросил ее спеть свою любимую. И вдруг она выходит с Пахмутовой! Я понял, что кино в руках, и начал снимать.

Бабушка умерла через месяц после съемок. Будто ждала момента, чтобы напоследок послужить искусству. ◆

Алексей Федорченко:

«Я НЕ РАЗБРАСЫВАЮСЬ ТАКИМИ ИСТОРИЯМИ»

Беседу ведет Анна Закревская

CINEMA
FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DI ROMA

Анна Закревская. Ваш фильм в конкурсе Роттердамского кинофестиваля. Какую роль играют для вас фестивали и их награды? И как прошел показ?

Алексей Федорченко. Пока мы наш фильм в коммерческом пространстве не показываем, даже в России. Премьера будет во втором полугодии. Поэтому катаемся пока по миру, участвуем в фестивалях. В Риме была мировая премьера. Прошла очень успешно. Огромная пресса – итальянская, французская и американская, все главные киноиздания мира написали о картине, написали хорошо. Вручили очень интересный приз – «Марк Аврелий будущего». Почетный приз – значит, мы делаем что-то новое в кино, придумываем новые буквы в киноязыке. Был замечательный показ в Лиссабоне, там тоже получили приз, не помню его название, – лучшему европейскому фильму. Кроме того, получили один из главных призов в Таллине. Сейчас картина будет показана в Роттердаме. Потом – Нью-Йорк, Вильнюс, Висбаден…

Анна Закревская. А как бы вы хотели, чтобы в идеале складывалась его судьба в России?

Алексей Федорченко. Вы знаете, я так привык, что наши фильмы не прокатываются, даже перестал об этом думать. Идеал, не идеал. Есть фильм – хорошо, на фестивалях показывают, побеждаем – и слава богу. Очень много энергии тратится зря на прокат, который в плане бизнеса никому не нужен. Наши фильмы рассчитаны на… я точно не знаю, максимум на пять процентов зрителей. Поэтому думать много о прокате смысла нет. Я этим не занимаюсь почти. Хорошо бы, если бы была некая специализированная сеть, которая брала бы эти картины и продвигала их. Во Франции, Италии, США мои фильмы почему-то имеют гораздо больше зрителей, чем

Алексей Федорченко

в кинотеатрах России. Там такими фильмами занимаются специально, даже получают гранты от государства. Не хочется вникать в проблемы проката самому – у меня есть более интересная работа.

Анна Закревская. Как вам работалось с поэтическим источником? Я имею в виду поэзию в прозе Дениса Осокина «Ангелы и революция».

Алексей Федорченко. Сценарий сделан абсолютно по реальной, документальной истории, по мотивам Казымского восстания обских угров против советской власти в 1930-х годах. Я работал практически восемь лет над ним, были разные варианты, и, конечно, один из главных плюсов сценария – это то, что герои говорят языком героев Дениса Осокина. Когда история сложилась, я взял книги Дениса и стал выбирать из них эпизоды, маленькие диалоги, даже отдельные фразы и вплетать их в историю. И волшебный мир Дениса перешел в фильм.

Анна Закревская. Эта история про восстание очень актуальна сегодня.

Алексей Федорченко. Я узнал о Казымском восстании десять лет назад. На первом моем фестивале – «Дух огня» в Ханты-Мансийске, который был в 2005 году, я познакомился с хантами из семьи Молдановых. Они рассказали мне о своих родственниках, о деде, который был одним из организаторов Казымского восстания. В тот же день я отправился в институт угроведения и стал собирать материал. Тогда еще очень мало об этом писали – это была полузакрытая тема. Существовало два-три литературных произведения и пара диссертаций. Собрал килограммов двадцать литературы по истории и мифологии ханты, и мы начали работу над сценарием.

Анна Закревская. Чем вас эта история так зацепила?

Алексей Федорченко. Как можно было пройти мимо таких удивительных фактов? Восстание шаманов против Советской власти! Я не

разбрасываюсь такими историями. Сложнее было придумать жанр, избежать штампов.

Анна Закревская. Как вы добивались того, что историчность становится актуальной?

Алексей Федорченко. Мы очень тщательно работали над кадром. Это же не документальное кино, у нас много и фантазии, есть и придуманный мир главных героев. Причем не взятых с потолка. Я изучил около четырехсот биографий художников-авангардистов. Из их судеб вычленял какие-то маленькие удивительные и страшные эпизоды и дарил их своим героям. Реальным людям – участникам этих событий: Полине Шнейдер, Петру Астраханцеву, Захару Посохову, Петру Смирнову, Николаю Нестерову и Ивану Шишлину. В фильме есть Крымский эпизод, есть Луганский. А мы это снимали до всех событий прошлого года. И я не стал ничего переделывать, перемещать события в другие места. Очень странно, что почти через сто лет эти события нашли свои параллели.

Анна Закревская. Расскажите про ваши отношения с русским авангардом.

Алексей Федорченко. Задача изначально была очень сложная, потому что тема революции и тема северных народов – из самых заштампованных в кино. Кажется, очень просто показать 1918 год и так же просто – некую семью оленевода. Я сразу решил вычеркнуть все стереотипы, которые используются, показать эти миры по-иному и, может быть, поэтому не нашел художника-постановщика для этой работы. Пришлось самому придумывать пространственный и предметный мир. Так что это еще и мой дебют в качестве художника.

Анна Закревская. Фильм получился очень красивый.

Алексей Федорченко. Спасибо. Нужно было придумать новую форму общеизвестным фактам, дать им новую жизнь, показать их с совершенно другой стороны. Поэтому я практически убрал революционный красный цвет, убрал бубны, чумы, арканы. Пользовался помощью каких-то других предметов и ритуалов, которые в тех мирах тоже были, но кино их почему-то не замечало. Вот, допустим, прекрасный город-кольцо Сатурний и идея переселения человечества на искусственное внешнее кольцо Земли, которую придумали герои фильма, – реальный проект студента-архитектора Виктора Калмыкова 1929 года. Или замечательная история терменвокса[1]. Его изобретение – это же тоже 1919 год. До сих пор он остается фантастическим инструментом.

Анна Закревская. Выглядит как грандиозная вещь из будущего.

Алексей Федорченко. Да, она из будущего, не из прошлого. Мы и сейчас смотрим на это так же, как ханты в 1934 году. Это удивительно и недостижимо. Но Даша Екамасова, работая над ролью Полины, брала уроки у Петра Термена – внука создателя инструмента, и немного научилась на нем играть! Самое интересное – это, конечно, люди того времени. Они думали совершенно другими категориями – всепланетными, космическими. Арсений Авраамов, композитор, придумавший «Симфонию гудков», инструментами для исполнения которой были

1. Терменвокс (лат. theremin или thereminvox) – электромузыкальный инструмент, созданный в 1919 году русским изобретателем Львом Сергеевичем Терменом в Петрограде. Игра на терменвоксе заключается в изменении музыкантом расстояния от своих рук до антенн инструмента, за счет чего изменяется емкость колебательного контура и как следствие частота звука.

фабричные и паровозные гудки, сигнальные сирены, залпы пушек. В Интернете есть реконструкция этого произведения, но композитор Андрей Карасев написал новую вариацию для нашего фильма. Авраамов размышлял над произведением, которое должен исполнять не город, а вся страна. Начать утром, закончить вечером, сделать так, чтобы музыка переходила из города в город. Музыкой будет охвачена страна, а в будущем и планета, потому что все тогда думали категориями мировой революции. И все события, которые есть в фильме – фактически все истории авангардистов, – это реальные сюжеты. В том числе и строительство первого крематория… Сцена конференции, посвященной огненному погребению, почти полностью взята из газет 20-х годов. Но она выглядит совершенно фантастической!

Анна Закревская. Выглядит сюрреалистично.

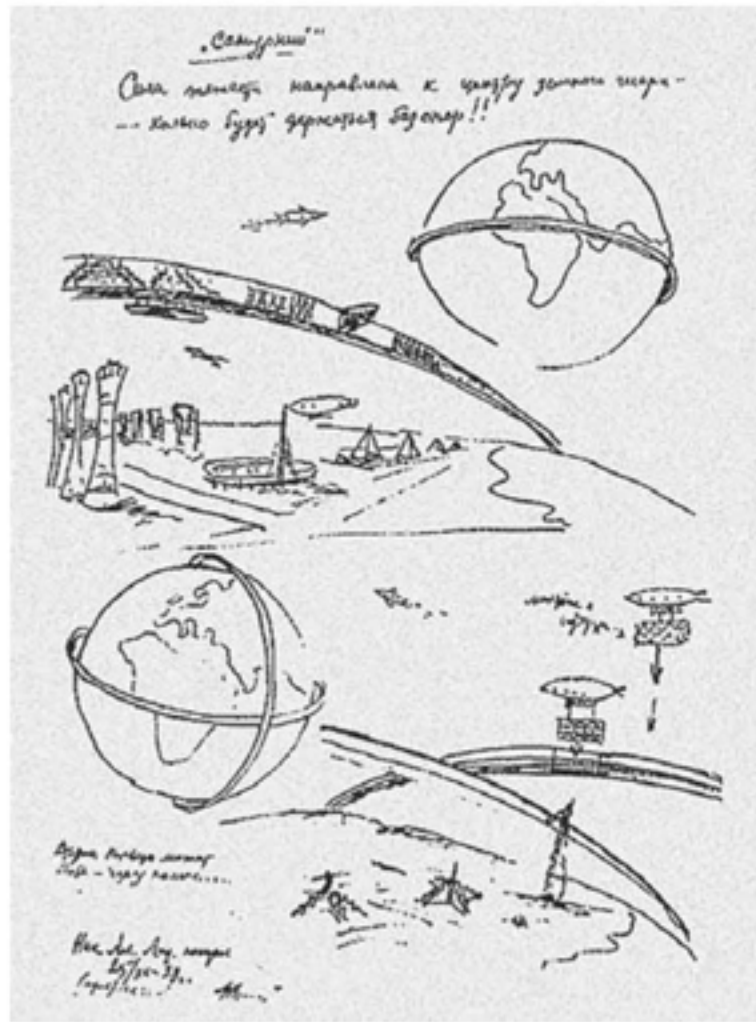
Алексей Федорченко. Да, тут все выглядят сюрреалистично, время такое было. Даже история с Эйзенштейном. Когда-то я узнал, что Эйзенштейн на съемках фильма «Да здравствует Мексика!» в сцене казни использовал приговоренных к смерти солдат. Я у Наума Клеймана спрашивал, еще у нескольких искусствоведов – никто не слышал об этом. Где я это вычитал – не знаю. Я покадрово просмотрел эпизод казни и действительно нашел момент, когда лошадь падает на голову закопанного в землю человека. Остаться в живых после такой травмы маловероятно. И постановочно такой трюк тогда было не снять. И вот эта смерть стала «скелетом в шкафу» одного из героев фильма – режиссера-авангардиста Петра Астраханцева.

Анна Закревская. Расскажите про специфическую образность картины.

Алексей Федорченко. В фильме несколько образных линий, например линия примитивистского театра – революционного и языческого – хантыйского. Лет пятнадцать назад у нас на студии режиссер Аркадий Морозов снимал фильм о слепом охотнике манси. Этот охотник (звали его Петр) был последним мастером по изготовлению кукол народного кукольного театра. Несколько кукол он подарил мне. Петр умер вскоре после съемок. И искусство мансийских марионеток исчезло с его смертью. А в нашем фильме эти куклы исполняют очень сложный эпизод. Или еще красивая линия – зеркала в лесу, с помощью которых мы рассказываем практически всю историю освоения Казыма – от мирных и счастливых дней до карательной экспедиции. И, конечно, на фильме был классный оператор – Шандор Беркеши. Очень хороший художник – часто подставлял свое могучее плечо. Мы с ним делаем уже третью картину.

Анна Закревская. Есть в фильме кадр, когда герои сидят за столом: самовар, баранки, белый снег – очень выразительно. Потом взрыв – и они пропадают.

Алексей Федорченко. Красивая сцена? Там было еще круче, вот они пьют, туда идут солдаты, а потом эти взрывы… и обратно идут уже солдаты с крыльями – ангелы. Но это было бы уж слишком красиво. При съемках этой сцены я чуть не погиб, потому что, когда перед камерой был взрыв, пиротехник не рассчитал и снег сработал, как



Виктор Калмыков. Проект города-кольца «Сатурналий». Рисунок. 1930

пыж – металлический ящик разорвало и в пятнадцати сантиметрах рядом со мной воткнулась страшная железяка. И я понял, что надо что-то в кадре поменять, мы что-то не так сделали. И ангелов я убрал.

Структура всего фильма не нова, она использована, например, у Куросавы в «Семи самураях». Половину фильма команда собирается, а во второй половине – более короткой – они совершают поступки и умирают. Примерно вот так и у меня вышло. Специально я этого не хотел, но получилась именно эта структура. Факты и события были такие интересные, что жалко было их сокращать, хотелось посмотреть не торопясь, показать предысторию каждого героя, рассказать, что на всех художниках-революционерах есть чья-то кровь.

У каждого из героев свой прототип – один или несколько. У Полины Революции это – и сама участница событий замнаркома образования Крыма Полина Шнейдер, и Лариса Рейснер, и Ирина Сахарова, и командир бронепоезда Людмила Макиевская-Зубок. У других героев – Сергей Эйзенштейн, скульпторы, композиторы, архитекторы советского авангарда.

Анна Закревская. А насколько вообще ваш изначальный замысел отличается от конечного результата?

Алексей Федорченко. Первый сценарий написал Денис Осокин. Он был очень поэтический и примитивистский. Назывался «Трава Полина». Это была кружевная история веревочного театра, который показывает пьесу о румынской овечке Миорице. Потом появился другой вариант – он назывался «Записки чекиста» – по замечательной книге Дениса «Ангелы и революция». Но там вообще не было истории Казымского восстания. Из него осталось несколько лирических сцен – любовные

истории, сцены прощания с семьями. Сложно вспомнить, много лет работы, разные были этапы, а последний вариант фактически сложился только за два месяца перед запуском.

Анна Закревская. Вы пересматриваете свои фильмы?

Алексей Федорченко. Почти нет, очень редко. Хочется все время что-нибудь переделать. Я начинаю нервничать – лучше не смотреть.

Анна Закревская. С кем бы вы хотели поработать в кино?

Алексей Федорченко. Каждая история требует своих артистов.

Анна Закревская. Но кумиры в кино есть?

Алексей Федорченко. Кумиров нет. Я очень мало, к сожалению, смотрю фильмов. Вот из последнего, что мне понравилось – фильм Роя Андерссона. Но не последний, а предыдущий – «Ты живущий». Он, кажется, сделан в 2007 году. Это новое слово. Он задал неизведанное направление, выдумал новый мир. Хочу еще посмотреть, что он сделал.

Анна Закревская. Сейчас у него новый фильм выходит.

Алексей Федорченко. Как хорошо, я посмотрю. Одно время (да и сейчас) я очень любил Такэси Китано, он один из тех режиссеров, благодаря которым я пришел в кино. Тот Китано – периода «Фейерверка» и «Кикудзиро». Мне очень нравятся и его сценарии, и темп, и юмор, и условность, и кадр. Это замечательный режиссер и актер он шикарный. Некоторые фильмы Параджанова очень нравятся.

Анна Закревская. А как вы оцениваете современное российское кино?

Алексей Федорченко. Я его не очень знаю, я смотрю мало, но как раз в прошлом году кое-что посмотрел – я был на «Кинотавре». Мне понравилась плеяда молодого женского кино – Наташа Мещанинова, Люба Мульменко, Оксана Бычкова, замечательные девчонки. Они какое-то честное кино делают, правильное, откровенное, изнутри. Так что вот я очень жду следующих фильмов девушек, ценю их.

Анна Закревская. А какие у вас планы?

Алексей Федорченко. У меня очень много планов. Лишь бы были возможности. К сожалению, кино – недешевое дело. Написан сценарий по повести «Малыш» братьев Стругацких. Мы уже работаем с художниками. Часть денег на производство выделил Фонд кино, часть – частные инвестиции.

Анна Закревская. Это фантастика?

Алексей Федорченко. Да, другая планета. Камерная история – пять героев, но другой мир – очень непростой фильм. И, параллельно, мы пишем еще три сценария, они в разной степени готовности. Сценарный портфель должен быть всегда полон – потому что неизвестно, что будет и какой из проектов выстрелит. Надо быть готовым ко всему. По крайней мере, два сценария есть и еще три (очень интересных) мы пишем. Так что работать и работать, не мешали бы кризисы! ◆

Светлана Хохрякова

ВАГОН ЧАЯ ДЛЯ ЗОНЫ

«Сталкер»-2014

Международный фестиваль фильмов о правах человека «Сталкер» прошел уже в двадцатый раз. Затевался когда-то как разовая акция, которую поддержали писатели Анатолий Приставкин и Аркадий Вайнер, кинодраматург Валерий Фрид, правозащитник Сергей Ковалев. Цель – привлечь внимание к положению людей, находящихся в местах лишения свободы, а также поддержать кинематографистов, снимающих про них кино. Один из тех, кто оказал содействие фестивалю, бывший заключенный, выступил с инициативой отправить в зону вагон с чаем, поскольку хорошо знал нужды осужденных. И «Сталкер» организовал эту акцию, у кого-то вызвавшую недоумение. Со временем фестиваль, как говорится, «остепенился», но интерес к необычным начинаниям сохранил.

В 2001 году в Москву привезли под конвоем малолетних правонарушителей из кировской и орловской колоний. Они исполняли песни, диск с которыми был впоследствии выпущен «Сталкером» совместно с ЮНИСЕФ и Главным управлением исполнения наказаний Министерства юстиции РФ. Он назывался «Шансон малолеток». Ребят, многие из которых впервые оказались в столице, возили на экскурсию по ночной Москве, что стало для них незабываемым событием. В 2003-м на «Сталкере» организовали выставку, а потом издали «Альбом рисунков, стихов и рассказов из мест лишения свободы».

В прежние годы фестиваль был более шумным. Фильмы обсуждались на «круглых столах» и пресс-конференциях, собиравших невероятное количество людей. Как-то в Москву приехала делегация Международной амнистии из Великобритании, в состав которой входили родители убитой девочки. Они

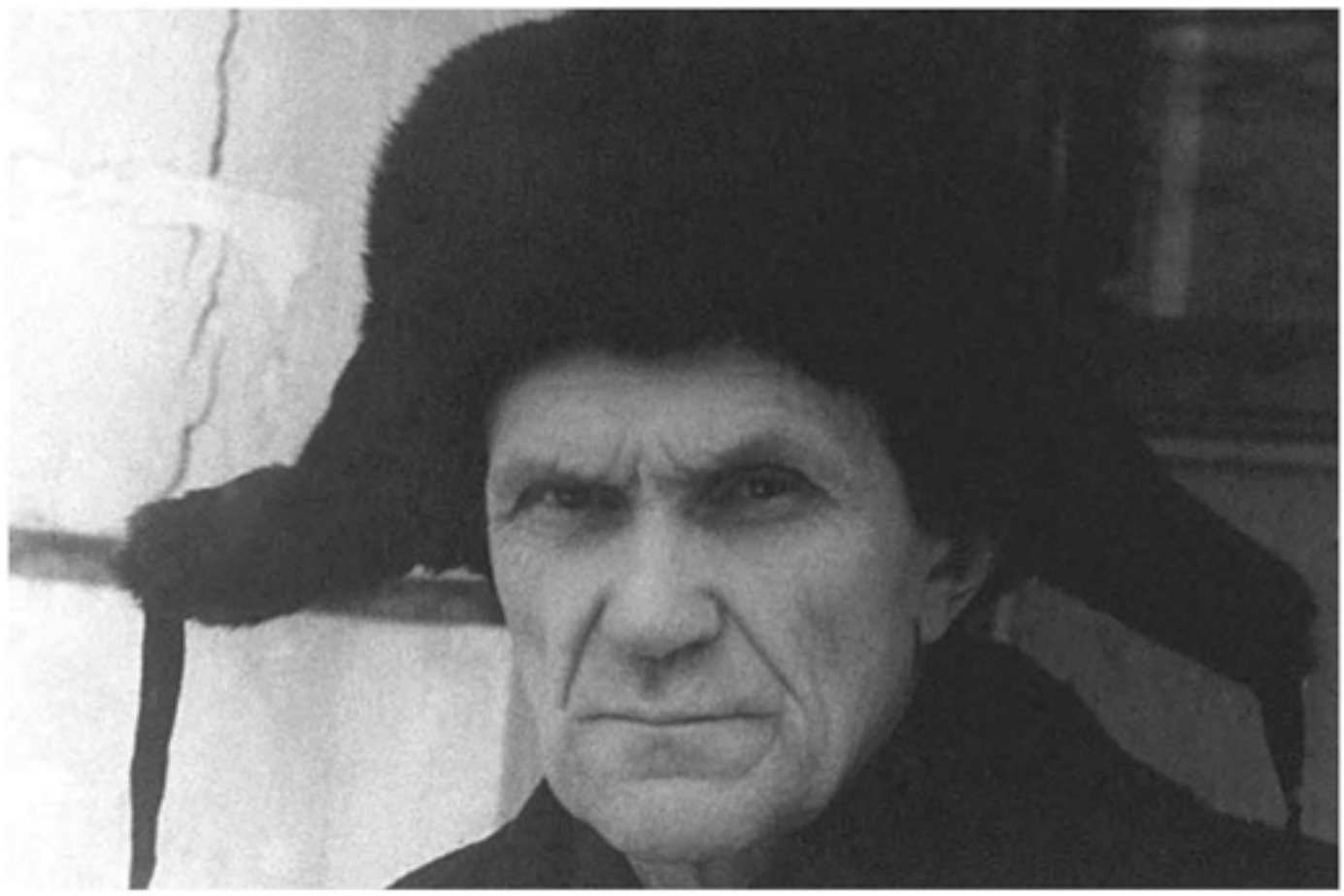
стали активными борцами за отмену смертной казни, посвятили этому жизнь. В забитый людьми зал, где они выступали, невозможно было войти. Слушали их, как инопланетян, не понимая, как это можно простить убийцу собственного ребенка.

Год назад эта тема возникла вновь на «круглом столе» под названием «Смертная казнь: за или против». В Госдуме, где объявлен мораторий на смертную казнь, предложили ее восстановить в отношении террористов, правонарушителей-мигрантов и педофилов. Тогда очень эмоционально выступила писатель Мариэтта Чудакова, на протяжении семи лет входившая в Комиссию по вопросам помилования при президенте. Она рассказала, что не было случая, чтобы не расстреляли ни в чем не повинного человека, прежде чем находился настоящий сексуальный маньяк. В 2005 году трагически ушел из жизни ее муж Алексей Чудаков, которого из-за мобильного телефона ударил по голове семнадцатилетний наркоман. При этом, как и родители погибшей девочки из Великобритании, она выступала против смертной казни.

Приезжали на «Сталкер» актеры из Грозного, чеченские дети, впервые взявшие в руки фотоаппарат, женщина, на воспитании которой двадцать три ребенка – свои и приемные, приглашались и совсем уж экзотические гости вроде правнучки драматурга А.Н.Островского, живущей на Западе и снимающей фильмы про ГУЛАГ. В 2013 году гостем «Сталкера» стал канадский режиссер, дважды лауреат премии «Эмми», руководитель организации «Нет предрассудкам» Пол Зальцман. Семь лет назад он отыскал человека, по вине которого чуть не погиб. Тот оказался сыном высокопоставленного члена ку-клукс-клана. На протяжении пяти лет Пол Зальцман разговаривал с ним, и в результате появился фильм «Последний белый рыцарь» с участием темнокожих актеров Моргана Фримена и Гарри Белафонте.

Анатолий Приставкин, до последних дней работавший в жюри «Сталкера» и также входивший в Комиссию по помилованию при президенте, посмотрев конкурсный фильм «Три дня и больше никогда» о судьбе солдата, приговоренного к смертной казни, добился его помилования. Постоянный член жюри «Сталкера» Елена Цыплакова передала две конкурсные ленты генералу Мамаеву из Антикоррупционного совета, и он вызволил героев фильмов из тюрем, куда они незаслуженно попали.

Все эти годы «Сталкер» проводится силами Гильдии кинорежиссеров РФ при поддержке международных организаций и представительств – Управления Верховного комиссара ООН по правам человека, Детского фонда ООН (ЮНИСЕФ), посольств Канады, Нидерландов и других стран. Половину своей жизни «Сталкер» не получал финансирования от государства, существовал исключительно за счет грантов международных организаций, за которые боролся на конкурсной основе. В последние годы его поддерживает Министерство культуры, что не поменяло ранее выбранный содержательный курс.



«Варлам Шаламов. Опыт юноши», режиссер Павел Печенкин

Бессменным президентом фестиваля является классик советского кино Марлен Хуциев, а катализатором многих идей, которые поначалу представляются чуть ли не безумными, – директор Гильдии кинорежиссеров, он же генеральный продюсер «Сталкера» Игорь Степанов. Есть люди, без которых этот фестиваль уже невозможно представить, – это Алексей Симонов, Вадим Абдрашитов. Открывается он всегда 10 декабря – в день принятия ООН Всеобщей декларации прав человека, и таким образом завершает фестивальный год.

«Сталкер» собирает конкурсную и внеконкурсную программы из игровых и документальных фильмов, короткометражных работ. В состав жюри обычно входит кто-то из недавних лауреатов, а также кинорежиссеры, работающие на фестивале из года в год. Председателя жюри выбирают его члены. Они сами решают, кто смотрит документальный конкурс, а кто игровой. Представители игрового кино обычно предпочитают неигровую программу, а документалисты – работы коллег по игровому цеху. Вадим Абдрашитов начинал когда-то с игрового жюри, а потом перешел в документальное, о котором он говорит, что получает здесь информацию поразительной достоверности, часто в совершенной художественной форме, смотрит кино, какое на телевидении не показывают, поскольку оно разительно отличается по картинке от того, что там востребовано. В память о Георгии Жженове, Анатолии Приставкине, Феликсе Светове, Валерии Фриде учреждены именные награды.

Декабрьский «Сталкер» в Москве – только вершина айсберга. Все остальное время фестиваль колесит по городам и весям – от Петрозаводска до Красноярска. Благотворительные акции проходили в Кемерове, Махачкале, за Полярным кругом. Режиссеры готовы поехать в самые отдаленные уголки, лишь бы показать свои фильмы.

«Я не вернусь», режиссер Ильмар Раag

Многие из них побывали в колониях, в Душанбе и Владикавказе, фильмы обсуждались с такой болью, эмоции доходили до такого накала, что приходилось защищать режиссеров. Набивались огромные залы, люди сидели на полу, долго не расходились после просмотра. Картины о мигрантах и наркозависимых обсуждали не как художественные произведения. В 2005 году «Сталкер» отправился в города, находящиеся за 101-м километром, куда в 30-е годы прошлого столетия высылали интеллигенцию, духовенство, «врагов народа». Всюду устраивались акции у памятников в местах массовых захоронений жертв политических репрессий. Фильмы «Сталкера» показывались даже во Владимирском централе.

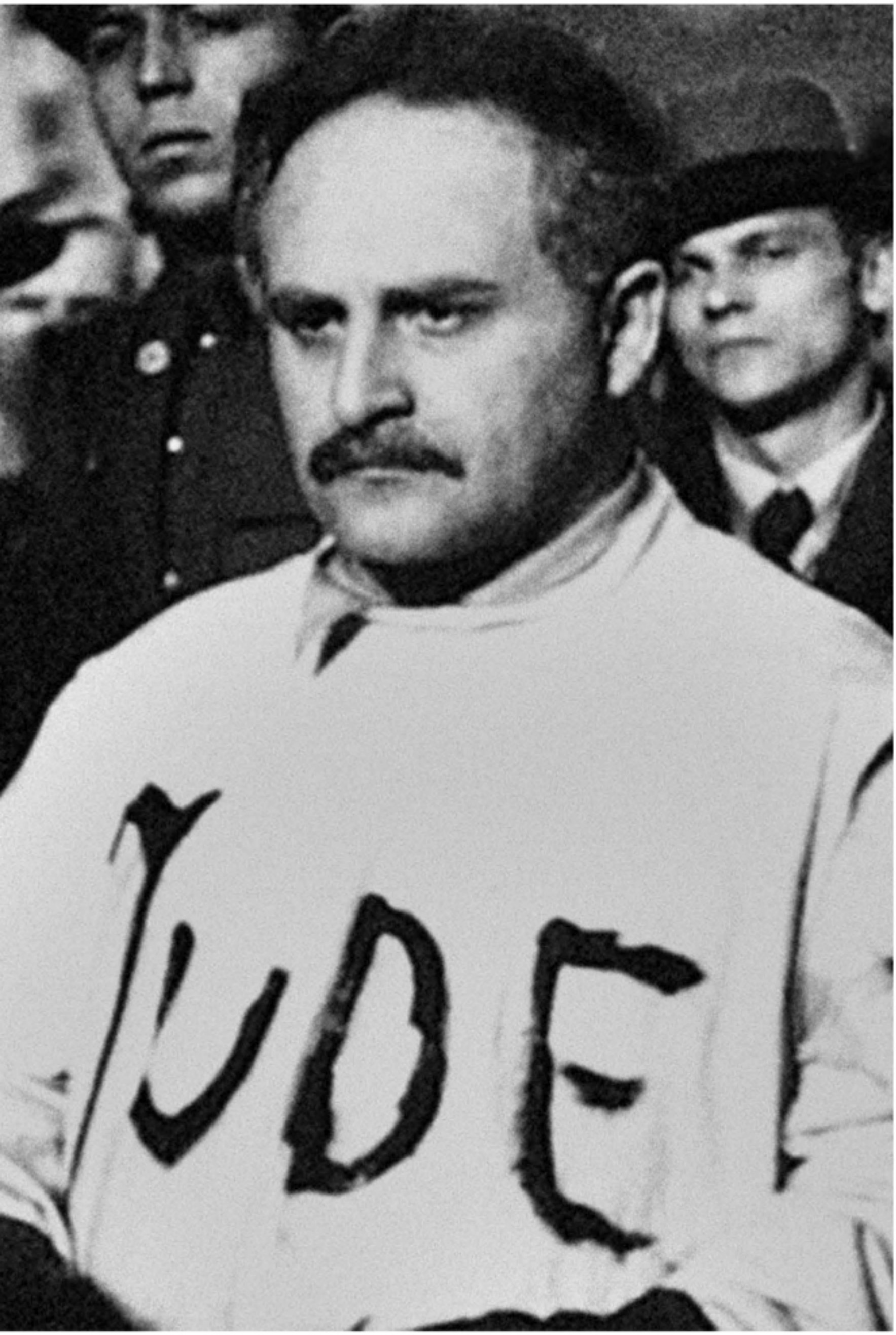
В программе нынешнего, XX фестиваля были представлены снятые в России в 2014 году самые заметные полнометражные игровые картины, затрагивающие тему прав человека. О мигрантах, наркозависимых и страдающих разными недугами людях, о женщинах и детях, испытывающих лишения, о толерантном отношении к представителям разных национальностей и конфессий. В конкурсе и других программах были представлены работы старшего и среднего поколения режиссеров, а также картины, снятые совсем молодыми авторами. К сожалению, если отсмотреть поток всего того, что присылают на фестиваль наши молодые кинематографисты, можно удивиться их инфантильности, сумбуру, царящему в головах, часто отсутствию профессиональных навыков.

Большинство фильмов полнометражного конкурса с успехом прошли по международным фестивалям, получили множество призов, в частности таких как «Класс коррекции» Ивана Твердовского-младшего. Но российскому зрителю они не очень знакомы, поскольку имели ограниченный прокат, а некоторые не показывались совсем.

Жюри в общей сложности посмотрело 54 картины. «Сталкер» за лучший игровой фильм отдан «Испытанию» Александра Котта, без слов рассказывающему о последствиях ядерного взрыва, который унес жизни героев. «Дебют» вручили Нигине Сайфуллаевой за уверенный фильм «Как меня зовут», снятый в Крыму задолго до известных событий и вызывающий теперь особые чувства. Спецприз имени Валерия Фрида за лучший сценарий – «Я не вернусь» – получила Ярослава Пулинович, написавшая его при участии Олега Газе и Ильмара Раага. «Сталкером» за лучший документальный фильм отмечены «Коктебельские камешки» Андрея Осипова – масштабный во всех смыслах и одновременно очень личный рассказ о Волошине, Брюсове, Алексее Толстом, Эренбурге, многих писателях и поэтах, которых объединил Коктебель. Спецприз имени Анатолия Приставкина от жюри правозащитных организаций получила картина «Варлам Шаламов. Опыт юноши» Павла Печенкина, сумевшего по-новому увидеть хорошо знакомого писателя, который говорил, что истинный интеллигент непременно должен отсидеть в тюрьме.

На открытии фестиваля в последние годы вручают специальные призы «Сталкер» за права человека» героям документальных лент, живущим вопреки обстоятельствам. На нынешнем фестивале наградили Романа Заговеева, о котором снят фильм «После войны» Евгения Голынкина и Вероники Соловьевой. В девятнадцать лет он получил ранение в голову на второй чеченской войне, двенадцать лет лечился. Врачи, поставившие его на ноги, научившие заново жить, присутствовали на церемонии открытия. Герой «Дневника наркоманки» Светланы Стасенко – Евгений Малёнкин – на фестиваль приехать не смог, поскольку арестован, против него возбуждено уголовное дело. Награду за автора получал лидер фонда «Город без наркотиков» Евгений Ройзман. Светлана Стасенко вспоминает, как работала в реабилитационном центре, снимая картину: «Я записала порядка двадцати интервью. Девочки рассказывали, как попали в центр и живут там, как стали видеть солнце и различать запахи. Такие вещи не подделаешь. Многое не вошло в фильм. Но я сделала монтажную нарезку, которую приобщили к материалам дела. Надеюсь, что это поможет Жене Малёнкину».

На «Сталкере» часто говорят о том, что лучше бы такого фестиваля не было. Это свидетельствовало бы о том, что в России нет проблем, связанных с защитой прав человека. Но пока все так же страдают дети и переселенцы, старики и инвалиды. На нынешнем фестивале проходил «круглый стол» «Права детей, оказавшихся в конфликте с законом», где были приведены страшные данные: ежегодно в наших семьях убивают 14,5 тысячи женщин и 1700 детей, а 60–65 тысяч детей подвергаются насилию. Мы чемпионы Европы по подростковому суициду и времени, проводимому у телевизоров. На детей у нас тратится гораздо меньше времени, чем на смотрение в «ящик». И пока это так, потребность в «Сталкере» остается. ◆



Джереми Хикс

«В ВЕРХНИХ СТРОЧКАХ НОВОСТЕЙ»

«Профессор Мамлок» и советское антифашистское кино

Фрагмент.
Публикуется по: Hicks Jeremy. First Films of the Holocaust. Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946. University of Pirrsburgh Press, 2012.

В мае 1939 года, когда зрители смотрели в кинотеатре «Талия тиэтр» на 95-й улице, недалеко от Бродвея, советский фильм «Профессор Мамлок», неизвестный бросил в зал бомбу со слезоточивым газом. Этот фильм, рассказывающий о преследовании нацистами изначально аполитичного хирурга, который «обращается» в коммунизм после прихода к власти Гитлера в 1933 году, постоянно демонстрировался в Нью-Йорке с ноября 1938 года, после того как его премьера случайно совпала с «Хрустальной ночью» – ноябрьскими нацистскими погромами в Германии. Будучи одним из первых снятых где-либо фильмов о систематическом преследовании евреев нацистами, он, как отметил колумнист «Нью Рипаблик» Отис Фергюсон, «фигурировал в верхних строчках новостей». При этом журналист добавил, что фильм был «ближе к [реальным] событиям, чем новейший выпуск кинохроники «Время на марше».

Действительно, именно тема советского фильма обеспечила ему беспрецедентный успех. В одном только Нью-Йорке его показывали в 103 кинотеатрах, и в толпах зрителей было особенно много евреев, стремившихся увидеть художественную реконструкцию, удостоверенную свидетельствами многих очевидцев, своими глазами наблюдавших разгул антисемитизма в Германии. «Мамлок» мог бы передать послание, которое нужно было людям, но тот, кто распылил в кинотеатре слезоточивый газ – выросший в Соединенных Штатах нацист, – был не единственным препятствием для того, чтобы фильм мог быть увиден, потому что попытки цензурировать картину или вообще запретить ее к показу превосходили своим числом подобные притязания по поводу «Броненосца «Потемкин». Вместе с тем и со стороны Советов способы

←
«Профессор Мамлок», режиссеры Адольф Минкин, Герберт Раппапорт

продвижения их же картины, рисующей нацистский антисемитизм, так же как и последовавший полный запрет, воздвигали барьеры на ее пути к успеху.

В итоге в то время как «Профессор Мамлок» – по крайней мере, в его субтитрованной версии – в Соединенных Штатах так или иначе привлек к себе обширную аудиторию, он был в дальнейшем забыт, если не считать точечных ретроспективных показов и кратких упоминаний в наиболее обстоятельных исторических книгах о евреях или Холокосте. В других странах, где цензура еще более преуспела в отторжении фильма от публики, он был известен в еще меньшей степени.

Если принять во внимание то значительное место, которое занимает в кинематографе западных стран изображение Холокоста, кажется невероятным, что один из первых фильмов такого рода – первый игровой фильм, в котором преследование евреев нацистами стало центральной темой, – мог быть фактически предан забвению. В англоязычных странах более популярным был шестнадцатиминутный сюжет «В нацистской Германии» хроники «Время на марше» (январь 1938 года), где были отображены примеры антисемитской политики, но, как писал британский критик, «никаких антисемитских бесчинств». По сути, этот сюжет воспринимался как двусмысленный по отношению к нацистской Германии в моральном и политическом смысле.

Еще одной картиной, раскрывающей американцам природу нацизма в Германии, стали «Признания нацистского шпиона» (1939). Режиссером его был Анатоль Литвак, еврей и уроженец Киева. В этом голливудском фильме антинацистский характер проявлен более явно, чем в ленте «В нацистской Германии» с ее двусмысленным сюжетом, хотя и здесь антисемитские зверства впрямую не показаны. «Профессор Мамлок» описывает нацистский антисемитизм гораздо более выпукло, чем два последних фильма, и осуждает его определенно и однозначно. Исчезновение этого фильма из коллективной памяти – аномалия в истории кино и в истории изучения Холокоста. Однако это исчезновение симптоматично и для своего времени, и для времени послевоенного.

«Профессор Мамлок» встретил проблематичный прием в англоязычных странах отчасти потому, что многие воспринимали его как акцентирующийся на судьбе евреев под властью нацистов неприемлемым или некомфортным образом. Такая точка зрения была озвучена, в частности, в 1943 году во время дебатов в Палате общин по поводу BBC, где Джон Макговерн, депутат от лейбористов, привел «Профессора Мамлока» как пример попытки говорить в защиту евреев и в связи с этим преданной цензуре. Возможно, тут есть некоторое преувеличение, однако высказанное соображение указывает на тот факт, что в целом в фильмах того периода не содержалось никаких свидетельств, исходящих из самой Германии; поэтому любой фильм,

отваживающийся включить малейший намек на это, либо объявлялся подлинным документом, либо попадал под подозрение и рестрикции.

«Профессор Мамлок» мог в этом плане притязать на достоверность хотя бы потому, что был снят по пьесе немецкого беженца-еврея драматурга Фридриха Вольфа, который реконструировал события, основываясь на фотографии еврейского доктора из Мангейма, которого казнили, повесив ему на грудь табличку с надписью «еврей». Пьеса была впервые опубликована в Советском Союзе, где в 1934 году открылось издательство, выпускающее книги на немецком языке; в том же году премьера пьесы состоялась в Польше – здесь ее перевели на идиш. В этой постановке был занят Александер Гранах, снимавшийся в классическом экспрессионистском фильме Фридриха Мурнау «Носферату, симфония ужаса» (1922). Впоследствии Гранах некоторое время прожил в Советском Союзе, а затем перебрался в Голливуд, где часто играл нацистов в антинацистских фильмах. В 1936 году еще более успешная премьера состоялась в Цюрихе – на немецком языке.

Пьеса Вольфа имела коммунистический подтекст, который в советской киноверсии приобрел подчеркнутый характер. «Профессора Мамлока» снимали тоже беженец-еврей из нацистской Германии австриец Герберт Раппапорт и советский режиссер Адольф Минкин. То, как в картине показаны евреи и коммунисты, объясняет, почему Советы противились изображению Холокоста где только возможно, будь то Британия или США. В тех редких случаях, когда в подобных «Профессору Мамлоку» фильмах показывали судьбу евреев как нации, этот мотив сочетался с проведением коммунистической идеи, что оказывалось неприемлемым для западного общественного мнения. Даже когда таким лентам удавалось преодолеть все препятствия и добиться популярности, они предавались забвению в самые кратчайшие сроки. Таким образом, подозрительность Запада в отношении Советов в значительной мере затрудняла потенциальное формирование демократического представления и стимулирование общественной реакции на события, связанные с бедствиями европейских евреев.

Прежде чем перейти к восприятию фильма критикой, надо разобраться с тем, почему в стране с очень амбивалентным отношением к евреям у себя дома вообще смог появиться столь прорывной фильм, изображающий их преследование.

«Профессор Мамлок» и советское антифашистское кино

Премьера советской экранизации «Профессора Мамлока» как первого игрового фильма о Холокосте состоялась 5 сентября 1938 года. Это была первая из трех антинацистских картин, выпущенных на экран в тот год. Во всех трех в центре повествования опыт евреев, что было связано с координированной пропагандой, направленной против нацизма как последняя попытка поддержать антигерманский альянс, объединявший Советский Союз, Британию, Францию и их союзников. Фильмы были экранизациями литературных произведений, авторами

которых стали беженцы-антифашисты. Григорий Рошаль снял по роману Леона Фейхтвангера «Семью Оппенгейм» (1938), Александр Мачерет – фильм по мотивам автобиографического романа Вольфганга Лангхоффа «Болотные солдаты» (1938). Но воздействие «Профессора Мамлока» было несоизмеримо больше, поэтому он заслуживает особого внимания.

Советские антинацистские фильмы – категория проблематичная, поскольку в них почти никогда не используется сам термин «нацизм», заменяемый более обтекаемым «фашизм». Больше того, целью критики является не только «фашизм», поскольку под этим термином в СССР подразумевалась форма капиталистического государства. Поэтому действие многих советских фильмов происходит не в нацистской Германии, а в неких вымышленных странах с условными капиталистическими признаками. Яркий пример – «Конвейер смерти» (1933) Ивана Пырьева с убийцами-антикоммунистами в форме со свастикой, рядом с которыми – полицейские в мундирах, напоминающих одновременно и немецкие, и британские, а также форму, принятую в Армии спасения; тут же мы видим коммунистические листовки и граффити на английском, немецком и французском языках. Мишенью в этой картине является капитализм как таковой, обозначенный названием фильма как «конвейер смерти», что символизирует разжигание войны ради извлечения прибылей. Понятно, что такого рода кино явно не способствовало укреплению антинацистского альянса.

В 1930-е отношение Советов к нацизму претерпевало изменения, однако кинематографисты предпринимали серьезные попытки поддержать либеральные антинацистские настроения, особенно в Британии и Франции. Наиболее очевидным способом было акцентирование нацистского расизма, поскольку Советский Союз изначально создавался как интернационалистское, мультиэтническое государство, гарантирующее права нацменьшинств. Исследование нацизма с этой точки зрения началось в 1934 году, когда была создана интернациональная по своей ориентации студия «Межрабпомфильм» – вскоре, правда, закрытая: на ней была сделана картина Владимира Немоляева «Карьера Рудди», показавшая раскол в среде молодых инженеров – одни унижают еврея Иосифа Вольтмейера, а другие встают на его защиту. После долгих колебаний вступивший в антисемитскую группировку, члены которой вскоре становятся штурмовиками, главный герой, Рудди, в конце концов солидаризируется со своим бывшим однокашником Вольтмейером и рабочими-забастовщиками. Однако очевидно больше ни один советский фильм не ступал на этот путь к созданию антинацистского союза вплоть до 1938 года.

Как бы то ни было, хотя бы и нечеткий анализ фашизма в терминах общей критики капитализма, не позволивший адекватно осветить его расистский характер, окрасил и последующую позицию Советов по Холокосту как части более обширного феномена и их отказ признать ситуацию, угрожающую именно евреям. Историк Лэрри Сеплэр даже

«Профессор Мамлок»

полагает, что марксистский взгляд, будто «антисемитизм был симптомом более серьезной болезни, которую можно было бы излечить со свержением капитализма», способствовал провалу проводимой Советами политики народного фронта в плане спасения европейских евреев. Тем не менее эта позиция все же помогла тому, что советские кинематографисты, в отличие от голливудских коллег, в «Профессоре Мамлоке» сумели отразить истинное положение евреев. Если Советы воздержались от шагов по пресечению Холокоста, исходя из политических соображений, Соединенные Штаты и другие демократические государства отказались от этого уже в силу своих экономических приоритетов.

Как отметил Джей Лейда, одним из преимуществ бойкотирования СССР со стороны Германии стало то, что он, в отличие от Америки, не боялся потерять немецкие рынки. В результате антифашистская тематика достигла своего апогея в 1938–1939 годах, когда министр иностранных дел Максим Литвинов внес последний вклад в формирование антифашистского фронта. В дальнейшем, после Чехословацкого кризиса, Советы прекратили проводить эту политику, и перед лицом взаимной подозрительности между СССР и Польшей еврей Литвинов был замещен Вячеславом Молотовым, подписавшим пакт о ненападении с нацистской Германией. Таким образом был сделан выбор: не в пользу присоединения к международному однозначному осуждению нацизма, что было запрещено в самой Германии, а в пользу эмоциональной формы либерального негативизма по отношению к отдельным проявлениям антисемитизма.

Ключевым моментом воздействия на западное мнение фильма «Профессор Мамлок» было то, что события происходили не в вымышленной стране, а в современной Германии. Адольф Минкин утверждал, что именно это отличало фильм от предшествующих советских антифашистских картин: «Раньше в антифашистских фильмах действие обычно происходило в «некой» стране, а время действия смутно определялось как «наши дни». Работая над «Профессором Мамлоком», мы использовали

«Болотные солдаты», режиссер Александр Мачерет

конкретный материал; мы знали место, время и обстоятельства действия». Таким образом, замысел «Профессора Мамлока» строился на убедительном изображении Германии. Это признавали и советские критики, отмечая в данном случае попадание в цель в отличие от предшествующих картин, выпущенных студией «Межрабпомфильм» (при том, что эта организация специализировалась на такого рода сюжетах), в том числе «Карьеры Рудди».

Григорий Рошаль, режиссер «Семьи Оппенгейм», вспоминал о трудностях, с которыми сталкивались сотрудники «Мосфильма» при создании декораций для советских фильмов, действие которых происходило на Западе. Однако съемочная группа «Профессора Мамлока», снимавшегося на «Ленфильме», воспользовалась консультациями Герберта Раппапорта, имевшего информацию о Германии не из чужих рук. Это положительно сказалось на работе над картиной.

Конечно, Раппапорт (работавший с 1928 по 1932 год ассистентом Георга Вильгельма Пабста) помог избежать многих клише, которые использовались в Советском Союзе при изображении Западной Европы, в том числе включения хроники: постановочные сцены, изображающие марши нацистов или книжные костры, помогли созданию бесшовной и органичной текстуры фильма. В целом стилистика «Мамлока» была близка экспрессионизму, что добавило ей эмоциональной убедительности. Особенно важно в этом отношении использование белого цвета, который преобладает в интерьере клиники, в профессиональной одежде профессора и его коллеги. Белый цвет символизирует присущую Мамлоку убежденность в чистоте научного мира, для него существуют «только пациенты и врачи, врачи и пациенты». Белая метафорика нейтральности буквально «очерняется» штурмовиками, сначала, когда они врываются в операционную в своей форме, и потом, когда ведут профессора с надписью «еврей» на его белом халате (а не с табличкой на груди, как было в пьесе). Семен Межинский, игравший роль Мамлока, высоко оценил эту находку. Она была столь значимой,

что ею воспользовался и Конрад Вольф, экранизировавший пьесу отца в 1961 году.

Раппапорт подхватил еще один образ немецкого экспрессионизма – лестницу. В своем классическом исследовании о немецком экспрессионизме Лотте Айснер объясняла «лестницу» как символ, способный «выразить экзальтацию визуальными средствами» и «подчеркнуть в диалогах психологическую или эмоциональную униженность или превосходство». Раппапорт продолжил эту традицию, так же как экспрессионистскую эмфазу текстуры и материала, декораций и т.п. как способа расставить акценты в сюжете. В фильме кадры с лестницей подчеркивают депрессивное (упаднические) настроение общества и отдельных персонажей или, напротив, появление надежды, устремленность вверх, к цели. В ночь поджога рейхстага, например, штурмовики сбрасывают подозреваемых с лестницы. В одном из наиболее значимых эпизодов, когда Мамлок, одетый в халат с «клеймом» «еврей», возвращается в клинику, чтобы сделать операцию высокопоставленному нацисту, он поднимается по лестнице, с обеих сторон поддерживаемый штурмовиками. Это восхождение символизирует надежду Мамлока на возвращение к работе, к привычной жизни и в то же время ее иллюзорность. Этот мотив получает свое разрешение в сцене, когда Мамлок пытается покончить с собой – на той же лестнице.

Пригласив Раппапорта в Советский Союз, чтобы дать ему возможность поставить здесь картину, тогдашний руководитель киноотрасли Борис Шумяцкий подчеркивал тем самым, что речь идет о произведении международного звучания. Но это изображение жизни в иностранном государстве, основанное на иностранной пьесе, сорежиссером которого был иностранец, предназначенное в первую очередь иностранной аудитории, было адаптировано к советским идеологическим установкам.

Адаптация «Профессора Мамлока» к советской идеологии

В «Профессоре Мамлоке» отчетливо проявилось напряжение между советскими и западными взглядами на изображение ключевых проблем эпохи. Несмотря на то что пьеса Вольфа несла на себе влияние советской идеологии, адаптация ее для советского кино требовала корректировки. Сам Вольф, будучи в Советском Союзе, участвовал в этом процессе. Самое значительное изменение было связано с тем, что действие погружалось в более широкий контекст коммунистического противостояния фашизму. Например, Рольф, сын Мамлока, коммунист, из эпизодического персонажа превратился в протагониста, что способствовало воплощению замысла. В его основе было стремление подчеркнуть роль коммунистической партии и одновременно ввести более широкий политический контекст борьбы единого народного фронта против фашизма. Изображение коммунистического подполья и предположение, что искренне заблуждавшиеся люди, в первую очередь трудящиеся, из штурмовиков могут перейти на сторону коммунистов, отражает тезисы большевистской пропаганды и является характерным

для показа предвоенной нацистской Германии. Когда же началась война, советская пропаганда должна была сильно потрудиться, чтобы стереть из памяти людей эти нюансы и вселить в них сильнейшую, почти животную ненависть ко всем захватчикам без исключения.

Трансплантация на советскую почву и последующая «советизация» темы коммунистического подполья вдохновила Григория Козинцева и Леонида Трауберга на создание фильма «Юность Максима» (1934). Трауберг сравнивал свою работу с «Профессором Мамлоком», отмечая, что не партийная тема составляет их главную ценность. Заслуга фильма – в создании образа профессора Семеном Межинским. С ним соглашались многие критики. Тем не менее идеологическая акцентированность темы партии означала, что критики чаще всего неохотно отдавали должное театральному актеру, дебютировавшему в кино. Так Николай Коварский в журнале «Искусство кино», признавая, что тема партийной солидарности в фильме оказалась слабее темы Мамлока, в то же время отмечал, что картина заложила основу показа коммунистического подполья в фашистском государстве.

Однако и сам образ Мамлока подвергся подгонке под советские стандарты. Вместо сцены самоубийства, сильно выписанной в пьесе, герою предложен героический финал – он становится убежденным соратником своего сына-коммуниста и Георгия Димитрова и в конце погибает, произнося пламенную речь перед толпой беснующихся штурмовиков.

Кроме политически окрашенных изменений текст пьесы также подвергся сокращению. Исчезли такие моменты, как первоначальная поддержка Мамлоком политики Гинденбурга, его слова в защиту свободы слова и демократии, а заодно с этим пропал из фильма и брат профессора Симон, который был донором и отличался крепким сложением, что заставило нациста доктора Инге задаться вопросом, «полнокровный» ли он еврей. На это Мамлок отвечал, что в Советском Союзе евреи выполняют физическую работу и что не расовые характеристики, а среда определяют физическое состояние человека. Когда главный нацист в фильме доктор Хеллпах прерывает его, чтобы изложить свою расовую теорию, согласно которой героизм – исключительно арийская черта, Мамлок приводит контрдоводы, вспоминая таких еврейских героев, как Давид, Маккавеи, Самсон: именно они были образцами для современного сионизма, для веры в национальную идентичность – в том числе и внутри советской иудейской культуры.

Внесенные в фильм изменения вводили евреев в рамки советских норм, где даже ссылки на сионизм были табуированы, особенно в таком массовом, а потому строго контролируемом искусстве, как кино. Соответственно по сравнению с культурной продукцией на идиш фильмы на русском языке репрезентировали евреев как сопротивленцев. Сопротивление Мамлока изображалось как коммунистическое по сути, а его унижение связывалось с его еврейством и демократическими взглядами. Сионизм как потенциальная идеология специфически еврейского сопротивления из фильма выведен.

«Семья Оппенгейм», режиссер Григорий Рошаль

Таким образом, при том что «Профессор Мамлок» – один из первых фильмов, показывающих преследование евреев именно по национальному признаку, он в то же время и один из первых фильмов ранней стадии Холокоста, инструментами которого были экспроприация и концлагеря. Аннет Инсдорф справедливо утверждает, что это имплицитно артикулирует основную линию: «Еврейская идентичность должна быть включена в более широкие политические реалии». Аналогичным образом Мирон Черненко обоснованно охарактеризовал этот фильм как коммунистический, изображающий антисемитизм только для того, чтобы убедить зрителей в правоте коммунистической идеи. Эта тенденция, продолжает Черненко, развивается в дальнейшем в «Семье Оппенгейм», где еще более заметными и грубыми становятся упрощения и искажения действительности; например, в этом фильме исчезает неоднозначный главный герой книги – Густав Оппенгейм, а вместе с ним отсылки к сионистской ориентации Рут и ее эмиграции в Палестину.

В «Профессоре Мамлоке», как и в других фильмах о Холокосте, нет никаких намеков на самоорганизацию евреев по национальной принадлежности. Подобное в высшей степени не соответствовало бы сталинскому кино, прокламировавшему руководящую роль коммунистической партии во всех формах сопротивления. Так что «Профессор Мамлок» явственно обнаруживает скрытые мотивы и фундаментальное противоречие, коренящееся в сердцевине советской репрезентации Холокоста.

Однако попытка повлиять на международное мнение через изображение нацистского антисемитизма резко отличает эти фильмы от изображения евреев в предыдущих лентах. В 1920-х – начале 30-х годов евреи часто появлялись на советском экране в главных ролях, но уже в тех же 30-х эти образы маргинализовались и их фигуры становились экзотичными или фарсовыми. Например, Владимир Корш-Саблин («Искатели счастья», 1936) посвятил фильм поискам евреями своего места в советском обществе, Лев Кулешов («Горизонт», 1932) касался темы советского антисемитизма, но к концу 1930-х подобное, за редчайшим

«Конвейер смерти», режиссер Иван Пырьев

исключением, исчезло из повестки дня внутренней политики и возникает только применительно к другим странам, таким как Польша и Германия.

Поскольку фильмы, затрагивавшие тему Холокоста, отчасти были ориентированы на западный рынок, идеологические мотивы внутреннего порядка подрывали их действенность на Западе, где преобладающие либеральные ценности предполагали отрицание фашизма как несущего в себе антисемитский компонент. В эти внутренние мотивы входили отрицание растущего в собственной стране антисемитизма, патологическая подозрительность по отношению к иностранцам и всему иностранному, что привело к массовым арестам беженцев из нацистской Германии, неколебимая – вопреки очевидности – вера в коммунистическое движение немецкого рабочего класса.

«Профессор Мамлок» в СССР

«Профессор Мамлок» был очень популярен в Советском Союзе. Премьера состоялась 5 сентября 1938 года сразу в шестнадцати московских кинотеатрах, и в первые восемь дней показа его посмотрели 370 000 зрителей, просмотры часто взрывались аплодисментами. Фильм довольно изощренно промоутировался с помощью плакатов и газетных публикаций, где чаще всего фигурировал Мамлок с надписью «еврей» на груди. Межинский выступил перед зрителями в кинотеатре «Художественный», публика встречала его цветами. Вслед за ним фильм представляли режиссеры. К 23 сентября напечатали более трехсот копий для внутреннего проката. Вместе с тем оставалось ощущение, что картина предназначалась прежде всего зарубежной аудитории. Один зритель комментировал: «Этот фильм – наглядный урок для еще «колеблющихся» интеллигентов, проживающих на Западе». Двадцать пять копий было напечатано для дистрибуции в Великобритании, Франции и Чехословакии, специальный дубликат негатива

сделан для Соединенных Штатов, чтобы там могли напечатать нужное число копий.

Несмотря на то что главной целевой аудиторией была западная, то, как показывался в картине нацистский антисемитизм, для советских евреев нередко оборачивалось вопросом жизни или смерти. Те из них, кто пережил оккупацию, вспоминали, что «Профессор Мамлок» был одним из немногих фильмов, открывавших правду о грозящем им самим нацистском антисемитизме. Частотность, с которой выжившие после Холокоста упоминают «Профессора Мамлока», судя по свидетельствам, собранным Фондом Шоа Стивена Спилберга, говорит о том, что он помог многим советским евреям пережить страшное время, подготовив их к ужасам нацистского антисемитизма.

Однако при том, что картина многим открывала глаза на антисемитскую политику нацизма, для советских евреев она была более информативной благодаря навыку чтения между строк, который развила в людях советская пресса. В массе положительных рецензий не было заметно акцентов на тех уроках, которые можно было извлечь из фильма, – в плане преследования евреев. Еще до выхода фильма в прокат тон задала «Правда», написав о том, что хоть Мамлок и еврей, его судьба – это «судьба всей немецкой антифашистской интеллигенции, независимо от того, какая кровь течет в их жилах».

Следуя в этом же русле, прочие рецензенты избегали касаться того, что фильм рассказывал о расистской теории нацистов. Одна из немногих статей, выбивавшихся из общего хора, была напечатана в журнале «Искусство кино», где глубоко анализировались образы нацистов: с одной стороны, интеллектуала Хеллпаха, а с другой – Краузе. Однако же и здесь особая враждебность к евреям и ее причины – о чем говорилось в фильме – не удостоились ни единого слова. Подобным же образом в прессе, где публиковались многочисленные (несомненно, тщательно отобранные) отклики зрителей на фильм, наряду с похвалами в адрес самого замысла не появилось ни единого комментария об отношении к евреям, ключевой теме картины. И если советская пресса игнорировала этот аспект, именно он стал главным в зарубежной. Сам Межинский, рассказывая о том, как он работал над ролью, оказался единственным, кто обратил внимание на этническую принадлежность своего героя. Он подчеркнул актуальность темы, упомянув, что как раз во время съемок произошла оккупация Австрии и что рассказы очевидцев, книги и статьи о фашизме, фотографии известных немецких ученых, писателей и художников, которых мучили и высылали из страны, отчеты о погромах и убитых фашистами людях произвели на него сильное впечатление.

Упоминая термин «погром» и массовый исход из страны интеллигенции, Межинский явно намекал – конечно, осторожно – на нацистское преследование евреев. Актер также останавливается на сцене унижения профессора в фильме, где, в отличие от пьесы, таким акцентированным символом стала надпись «еврей» на его белоснежном халате, причем говорит о том, что именно он стал инициатором замены таблички

с надписью ее непосредственным изображением прямо на врачебном халате.

В июле 1938 года Григорий Рошаль повторил подход рецензентов «Профессора Мамлока», которые уклонились от упоминания еврейской темы, признав, что в своей экранизации «Семьи Оппенгейм» приглушил мотив страданий евреев, показав вместо этого антисемитизм как одну из мрачных сторон фашистского варварства. Однако погром «Хрустальной ночи» в ноябре 1938 года сделал невозможным дальнейшее игнорирование темы. И в декабрьской статье того же года, опубликованной Виктором Финком в «Литературной газете», где сравнивались «Профессор Мамлок» и «Семья Оппенгейм», еврейская тема заняла существенное место. События «Хрустальной ночи» окрасили восприятие фильма за рубежом в еще более мрачные тона.

Пакт Молотова – Риббентропа сделал невозможным советское антифашистское кино, и «Профессор Мамлок» стал неуместным; вскоре, 1 октября 1939 года, его изъяли из проката «вплоть до особых распоряжений». Еще раньше копии фильма были изъяты из зарубежного проката, где был оговорен период дистрибуции. За исключением Великобритании, куда фильм был продан без ограничения сроков показа, ни в одной стране ни одна советская антинацистская картина не была показана на Западе. И ни одна новая не была снята – вплоть до нападения Германии на Советский Союз 22 июня 1941 года.

Разумеется, в советском кино показывали евреев в период действия Пакта о ненападении, но не как жертв нацизма или как лиц, заслуживающих зрительского сочувствия. В мае 1940 года Сергей Эйзенштейн предложил поставить фильм о деле Бейлиса – обвинении еврея в ритуальном убийстве христианского мальчика в Киеве в 1911 году, но заявка была отклонена как «не представляющая интереса». Однако в 1939 году Александр Довженко и Юлия Солнцева сняли документальную ленту «Буковина – земля украинская», показывавшую зажиточную еврейскую семью из города Черновцы, главного города аннексированной Буковины, игнорирующую украинскую бедноту и тратящую огромные деньги на строительство синагог, то есть с четко прочитывающимся антисемитским акцентом.

Нападение на СССР сокрушительным образом трансформировало вопрос о показе нацистского преследования евреев, переведя его из исторической области или из области внешней политики во внутреннюю проблему, от решения которой зависело выживание населения и самой системы. В то же время нашествие заставило переориентироваться в определении советской идентичности в русле всеобщей мобилизационной политики. Это вывело евреев из сложившегося на тот момент состояния «амбивалентности». И никогда уже преследование евреев нацистами не было показано в советском кино так подробно и отчетливо, как в фильме «Профессор Мамлок». ◆

Перевод с английского Нины Цыркун

Максим Казючиц

ПРАВДА ЖИЗНИ ПО ПРАВИЛАМ РЫНКА

Роберт Дрю: смерть «логики слов»

Роберт Дрю (1924—2014) вошел в историю мировой документалистики как основоположник direct cinema — «прямого кино», американской разновидности cinéma vérité. Он не был выдающимся оператором или кинотехником, как Ричард Ликок, Алберт Мейзелс или Дон Пеннебейкер. Однако именно благодаря его режиссерской концепции, художественному руководству и организации рабочего процесса сложился новый метод создания фильмов, а история неигрового кино- и телефильма сделала следующий виток.

«Синема-верите» и «прямое кино»

Документалистика на рубеже 1950–1960-х в Европе, США, Канаде динамично обновлялась. Тому были причины и социальные, и технические. Протестные волны должны были привести к неким новым формам в искусстве: человек с киноаппаратом стал главным действующим лицом – сам себе режиссер, оператор, продюсер и художественный руководитель (отсюда direct – «прямой» и director – «режиссер»). Поэтому неудивительно, что камера-перо, беспристрастная камера, киноглаз и ассоциативно связанные идиомы складываются в поистине глобальную метафору, а фигура Дзиги Вертова становится культовой. Именем знаменитого документального цикла «киноков» «Киноправда» социолог и кинокритик Эдгар Морен в 50-е обозначит новую тенденцию в документалистике – cinéma vérité, а в 70-е Жан-Люк Годар в честь автора фильма «Человек с киноаппаратом» назвал свою группу Groupe Dziga Vertov.

В США телевидение было тогда областью, относительно свободной в сравнении с жестко структурированной системой кинопроизводства. Если купить частоту небольшой частной телекомпании было невозможно, то организовать малое предприятие, продающее свою авторскую

продукцию телесетям для демонстрации, вполне осуществимо. Однако к концу 60-х на американском телевидении сложился жанровый канон документалистики – иллюстративный видеоряд к закадровому комментарию, который нес основную информационную нагрузку, служил смысловой скрепой и двигателем сюжета. «Мы должны отказаться от логики слов и найти подлинную драматургию происходящих событий…»[1] – так Дрю определил свою программу-минимум. Для создания спроса нужны были новые формы.

Дрю – Ликок: поиски стиля

Дрю начинал свой путь как фоторепортер в журнале Life, был мало знаком с методами операторской работы и не имел опыта работы в кино. В самом конце 50-х его идеи о новом типе телевизионной журналистики заинтересовали руководство телекомпании Time Inc., и, получив полмиллиона на приобретение и техническое усовершенствование съемочного оборудования, он создал небольшую группу единомышленников Drew Associates. «Мне тогда действительно казалось, что я мог совершить революцию за несколько месяцев», – вспоминал режиссер. Дрю полагал, что творчество должно приносить прибыль, и потому построил свою группу как малое производственное объединение, которое по контрактам производило для телесетей продукцию, причем контроль над художественным решением и содержанием оставался (теоретически) в руках автора. Компромисс между творческой свободой и свободой предпринимательства – мудрость страны, создавшей Голливуд. В состав группы вошли Ричард Ликок, известный как оператор Роберта Флаэрти на фильме «Луизианская история» (Louisiana Story, 1948) и уже владевший технологией синхронной записи звука; Дон Пеннебейкер – оператор, инженер и впоследствии одна из ключевых фигур «прямого кино»; приглашенный по совету Ликока Альберт Мейзелс, который позже вместе с братом Дэвидом создаст собственное объединение; Теренс Маккартни-Филгейт, продюсер и режиссер Канадской государственной службы кинематографии (The National Film Board of Canada, NFB) и продюсер Грегори Шукер, обеспечивавший поиск сюжетов и координацию процесса в целом.

Эпохальная встреча будущего творческого центра группы – Дрю и Ликока – произошла в конце 50-х, когда Дрю сформулировал свое недовольство современной документалистикой. Закадровый комментатор, как известно, бог репортажа. Он объясняет, оценивает, направляет; Дрю описал это как «логику слов». При этом страдает изобразительный ряд: кадры при выключенном звуке нередко рассыпаются в хаотическое нагромождение картинок. Нужна была новая смысловая доминанта – логика изображения, монтажной фразы (picture logic). Автор терял голос, чтобы обрести себя в монтажном соединении. Метод Дрю был окончательно сформулирован: «Это будет репортаж без обобщений и авторитетного мнения. Это будет искусство наблюдения за жизнью людей, […] достижения той степени правдивости/достоверности, которая

1. Интервью Роберта Дрю в документальном фильме Cinéma Vérité: Defining the Moment (2000, режиссер Питер Уинтоник, Канада).

возникает только при личном контакте»[2]. Закадровый комментарий получал лишь служебную функцию информировать о месте, времени действия, подводить краткие итоги сюжетных блоков. Зритель получал гораздо больше свободы, просматривая материал и делая собственные выводы. Критерием внятности монтажной логики для Дрю был ясный смысл фильма при отключенном звуке.

Роберт Дрю

Ликок пришел в кооператив Дрю состоявшимся оператором. Из сурового общения с Флаэрти он вынес собственный метод работы с уходящей натурой. Камера Ликока – не скрытая камера, а наблюдающая за героем в его естественной среде обитания. Съемочная группа – максимум два человека (камера и звук) – устанавливает с «объектом» доверительные отношения. Выходило условное раскрепощение персонажа – ровно настолько, чтобы зритель вообразил, что он воочию наблюдает за событием. Этому способствовала и ручная съемка: малые размеры камеры и ее почти бесшумная работа делали ее мобильной и незаметной, отсутствие штатива рождало эффект присутствия зрителя в кадре, а синхронный, живой звук (Дрю и Ликок стали одними из первых апологетов метода синхронной записи изображения и звука) довершал реалистичность новой документальной эстетики. Однако знаменателем американской документальной мечты был спрос, который еще нужно было создать, то есть начать играть по правилам рыночной конкуренции.

Система в действии

Фильм «Первичные выборы» (Primary, 1960) традиционно считается первым, созданным согласно концепции «прямого кино» Дрю – Ликока. Выбор темы для нового проекта был обязан удачному стечению обстоятельств. Дрю предложил молодому сенатору от Демократической партии Джону Кеннеди снять о нем такой фильм, какого никто прежде не снимал. То же было предложено и его коллеге Губерту Хамфри[3]. «Первичные выборы» – история о первом этапе президентских выборов в США и победе Кеннеди. Выборный принцип прост: от ведущих партий республиканцев и демократов выдвигаются по два кандидата-соперника, в итоге оставшиеся двое ведут борьбу за кресло президента. В фильме хорошо видна взаимосвязь метода наблюдения Ликока и монтажного построения Дрю. Оба кандидата снимались двумя группами параллельно. Поскольку картина монтировалась задним числом, после победы Кеннеди, то логика незаметным образом составила основу риторики. Дрю (лично монтировавший ленту) производит отбор материала, и Хамфри все более предстает как изначально обреченный

2. Там же.

3. O'Connell P.J. Robert Drew and the development of cinéma vérité in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. P. 62–63.

игрок. В то же время, несмотря на недовольство Ликока подобными инсинуациями, «Первичные выборы» известны прежде всего именно мастерской съемкой методом наблюдения Ликока и Мейзелса.

Монтажное решение Дрю – помимо иронии в отношении Хамфри – было направлено на разработку образа будущего президента. Режиссер подчеркивает народную любовь, подбирая планы мальчишек и девиц, смотрящих на выступающего Кеннеди тем взглядом, каким смотрели на своих кумиров поклонники Элвиса или «Битлз».

Немаловажная деталь: Кеннеди был первым сенатором, который в своей предвыборной кампании активно использовал телевидение вместо традиционного радио. Вероятно, это обстоятельство стало одной из причин, побудившей финансово независимого и технически оснащенного политика откликнуться на весьма странное предложение малоизвестного кинематографиста. Действительно, обратной стороной picture logic стал неоднозначный монтаж, который в зависимости от материала позволял легко манипулировать мышлением зрителя. Это обстоятельство фактически перечеркивало работу Ликока, поскольку наблюдение за жизнью с ее спонтанностью требовало гораздо более свободного монтажного решения. Спустя почти десять лет, критикуя своего бывшего партнера в одном из интервью, оператор вспоминал ситуацию с Кауфманом и Вертовым, «Человек с киноаппаратом» которого «был собранием трюков, играми… не имевшим какой-либо связи с его стремлением показать жизнь как она есть»[4].

«Стул»

Американцы любили Кеннеди гораздо больше Хамфри и Никсона. В лицах «Джека», «Джеки» и Роберта на экране новое поколение, привыкшее видеть реальность по телевизору, неожиданно осознало себя. Взлет и падение дома Кеннеди – это обретение и утрата целым поколением большой надежды жить с чистого листа, так, словно не было недавней войны и не было вполне реальной новой угрозы. Дело, возможно, не только в отсутствии исторической памяти, о которой столько говорилось в лентах Бертрана Блие, Алена Рене, Михаила Ромма, сколько в вере, что есть иной путь, в обход дихотомии «война–мир». И эта мысль о больших надеждах парадоксальным образом стала символом всей недолгой карьеры тридцать пятого президента США, выраженным в словах его предвыборного сингла на песню Фрэнка Синатры High Hopes. Дрю, выбрав «самоиграющий» сюжет, поставив на очевидного в той ситуации победителя, столкнулся с парадоксальным свойством «прямого кино», наблюдающего за жизнью без вмешательства. Без специальных авторских приемов материал о двух кандидатах в президенты был в равной

4. Levin G.R. Documentary explorations. N.Y.: Garden city, 1971. P. 202.

мере выразительным, как выразительны люди перед камерой, когда они не знают, что их снимают. Таким образом, перед его съемочной группой внезапно возник главный и наиболее действенный объект – человек, необыкновенно привлекательный именно во всем богатстве его повседневного бытия. Метод «прямого кино» по понятным причинам не мог создать достоверный образ там, где это не было предусмотрено самой культурой. Дрю в 60-х выпустит еще три фильма о Кеннеди. А Ликок полагал ситуацию с документализацией политической жизни для себя решенной, заметив в одном из интервью: «Я хотел наблюдать политический процесс изнутри, а мы видели только публичные аспекты проблемы… Больше шансов снять чей-нибудь секс, чем добиться от политика откровенности»[5].

В образовавшейся паузе Дрю и Ликок вновь волей случая сталкиваются с проблемой человека и власти, но с совершенно иной стороны. Сюжетной основой фильма «Стул» (The Chair, 1962), одной из их ключевых работ в 60-е, стал громкий судебный процесс об изменении вердикта о смертной казни Полу Крампу, преступнику, участвовавшему в ограблении банка с убийством. Как всегда, комментатор бесстрастно изложил обстоятельства. В Чикаго есть электрический стул, на котором казнят Крампа. Он ожидал исполнения приговора в течение девяти лет, не пытался обжаловать его, раскаялся, рассчитывал успеть дописать книгу в тюрьме. За пять дней до приведения приговора в исполнение подать безвозмездно на апелляцию решился молодой адвокат Доналд Мур.

Композиция фильма не строится на параллельном монтаже двух линий героев, как можно было ожидать. Основное внимание сосредоточено на адвокате. Его линия связывает обвинителей и подзащитного. Если Ликок был прав и фильмам о политике недоставало искренности, то откровенность Мура была высока. Большая часть действия разворачивается в офисе общественного защитника. Вне его несколько сцен в тюрьме, заседание апелляционной комиссии и финал – выступление Крампа перед прессой. На рабочем месте Мур звонит в бесконечные инстанции, просит, требует в первый из оставшихся дней, второй, третий.

Учитывая остроту вопроса о смертной казни и то, что Крамп афроамериканец, фильм не мог не вызвать острую дискуссию в США. «Стул» был объявлен (за девять лет до проекта «Американская семья», считавшегося провозвестником реалити-шоу, который упрекали в повышенном интересе к интимной жизни героев) образчиком низости, на которую способен метод наблюдения, раскрывающий личную жизнь героев и неотличимый в этом от вуайеризма. Возражения вызвал эпизод, в котором адвокат после очередного трудного звонка дает волю эмоциям и скупо плачет, отчаянно сдавливая пальцами переносицу и прикрывая глаза рукой. Резонанс вокруг вполне определенных фрагментов фильма – показатель радикальной новизны визуальной формы «прямого кино»: камера нарушила некую традиционную дистанцию, выводя зрителя за пределы теле- и киноклише.

5. Ibid., p. 206.

За волной критики как-то позабылся вопрос, что все же стоит за поступком адвоката и что он так отчаянно пытался сообщить заседанию. Выступая на слушании, Мур говорил не о помиловании, а о недостатке милосердия в самой системе: «Пол не нуждается в помиловании – мы нуждаемся». Это в корне меняет вектор дискурса фильма. Возникшая абсурдная ситуация (защита преступника ради спасения общества), очевидно, должна пониматься символически. Смысл обретает и визуальный лейтмотив фильма: образ электрического стула. Сцена, в которой будущие исполнители казни подробно, по-деловому описывают принцип действия устройства, проводят репетицию, повторяют ее несколько раз. Кульминационная точка – замена Крампу смертной казни пожизненным заключением на 199 лет. Однако финал в фильме иной: герой поступает на службу для адаптации вновь прибывших заключенных с подобными наказаниями. Сегодня, с высоты прошедших лет, имея в зрительском арсенале «Высший суд» Герца Франка, видишь, насколько сложна проблема монтажного решения в фильме-портрете и какую цену платит режиссер, выбравший систематическое производство и распространение своих работ на рынке взамен единичных лент.

«Кризис»

После неудачного проекта «Приключения на новом рубеже» (Adventures on the New Frontier, 1961) об одном дне Кеннеди в Белом доме Дрю снимает фильм «Кризис: обратная сторона президентства» (Crisis: Behind a Presidential Commitment, 1963). Джону Кеннеди, действующему президенту США, и Роберту Кеннеди, генеральному прокурору, предстояло решить вопрос национальных меньшинств: быть ли афроамериканцам в колледже, где учатся белые студенты. Работа получила многочисленные награды и широкий общественный резонанс.

Ни Дрю, ни тем более Ликок не были удовлетворены образом человека и власти в «прямом кино». Наиболее выигрышные, идущие вразрез с традиционным репортажем кадры Кеннеди в «Первичных выборах» никак не складывались в образ средоточия власти, ключевого элемента системы – президента. Камера «прямого кино» разрушала устоявшуюся зрительскую дистанцию, в которой так нуждалась власть и которую традиционная тележурналистика предоставляла ей в полной мере. Художественный метод в «Кризисе…» неизбежно сталкивался с прежними стереотипами экранной документалистики и игрового кино, где президент нередко фигура сакральная. Достаточно вспомнить образ главы государства в исполнении Генри Фонды в фильме «Молодой мистер Линкольн» Джона Форда: как неуловимо изменяется трактовка героя – от

дровосека и адвоката до отца-основателя американской демократии, без страха вышедшего навстречу буре.

Построение «Кризиса…» действительно могло озадачить. Президент, хотя и фигурирует в названии, актантом отнюдь не является. Кеннеди возникает лишь несколько раз в сценах совещания кабинета министров и в финале, обратившись с воззванием к нации и примирив враждующие стороны, словно deus ex machina. Истинной десницей президента является исполнительная власть, которую представляет генеральный прокурор США Роберт Кеннеди (и его кабинет); он протагонист фильма. Президент же остается вне суеты большинства сюжетных линий, появляясь только в критические моменты. Важность образа генерального прокурора для дискурса фильма Дрю подчеркивает посредством монтажа. В прологе сразу за крупным планом Роберта Кеннеди следуют кадры Мемориала, памятника Аврааму Линкольну, маленькой фигурки человека в огромном колонном зале. Комментатор за кадром напоминает, что по завету Линкольна от рождения американской нации чернокожим даны равные права. Эта монтажная фраза, конечно, штамп, встречающийся в длинной галерее американских кинолент. Например, истово верующий в идеалы отцов-основателей молодой сенатор (в исполнении Джеймса Стюарта) из фильма Фрэнка Капры «Мистер Смит едет в Вашингтон». Он регулярно напитывается ими, посещая Мемориал, с наслаждением вчитываясь в мраморные строки Декларации независимости. Поэтому неудивительно, что завязка и основной конфликт «Кризиса…» приобретают такой масштаб. Губернатор Алабамы Джордж Уоллес, из расовых соображений запретивший двум чернокожим студентам учиться в местном колледже, превращается в средоточие зла и абсолютного антагониста. Дрю, разумеется, иронизирует, играя штампами национального самосознания и истории кино. Но эта игра стала гораздо более зрелой. Столкновения Роберта Кеннеди и Джорджа Уоллеса перерастают в метафизическую битву нового и старого, общественного и частного, вовлекающую в кульминации фильма все силы демократии, включая ввод войск национальной гвардии.

Метод наблюдения в этой сложной композиции автоматически отодвигался на второй план, уступая зрелищному монтажному решению. Неминуемый распад тандема Дрю – Ликок случился в 1963 году. Позже Ликок вспоминал, что появление штампов стало вынужденной мерой для Дрю, который пытался сохранить независимое производство картин и авторскую трактовку материала: «Я не критикую Дрю. Если тебе надо сделать пятьдесят две картины в год, придется их делать любым способом. Или же ты подбираешь команду, чтобы делать по фильму в год»[6].

Короткометражный фильм «Лица ноября» (Faces of November, 1964) снимался как плановый репортаж о похоронах Джона Кеннеди. Дрю вылетел в Вашингтон без каких-либо определенных идей. Впрочем, снятая картина в любом случае не соответствовала часовому формату и в эфир не вышла. Лишь позже, когда фильм получил ряд наград, его показала компания ABC. Участники съемочной группы рассредоточились

6. Ibid., p. 208.

в Капитолии, на прилегающей территории и на Арлингтонском кладбище. После траурной церемонии было разрешено подойти к усопшему. «Когда люди приближались к гробу, – вспоминал режиссер, – они начинали рыдать. У гроба что-то поражало их, и вы могли видеть это на их лицах… И мы просто продолжали снимать, и снимать, и снимать, и снимать». Лицо становится главным героем фильма. Сила метода наблюдения проявилась здесь в наибольшей мере. В кадре все те же лица из прошлых фильмов: Жаклин Кеннеди, Роберт, сестры. Людей очень много: они заполнили тротуары, газоны, прилегающие к Капитолию. Камера выхватывает в основном молодежь и людей среднего возраста – электорат Кеннеди, тех, кто верил в новое будущее Америки. После фильма «Первичные выборы» эти лица почти не изменились. Но осознание истинного смысла случившегося еще не наступило. Впереди убийство Роберта Кеннеди и корректировка политического курса. Лидеры США, впоследствии приходившие к власти, не были молодыми людьми настолько, чтобы американцы поверили в их молодость: урок был усвоен. Однако фильм Дрю подтвердил нехитрую мысль: кино – это не только искусство, но и средство коммуникации. Но метод «прямого кино» сам по себе не имел особого значения в фильмах, где интересы вещателя расходились с мнением автора. Удивительно, но все четыре проекта Дрю о Кеннеди снимались без какой-либо серьезной цензуры со стороны президента. Цензуру осуществлял сам вещатель, не стремившийся изменить что-либо на рынке, спрос на котором создавал массовый зритель, также вполне удовлетворенный, – и проект о демократии в действии мог незаметно превратиться в источник политической пропаганды с новой художественной оснасткой. Впоследствии Дрю делает выводы и более не снимает крупных проектов о политиках.

«Лица ноября»

Бог, человек и камера

Эдди Сакс с легкой руки Дрю и Ликока стал практически национальным символом Америки. Простотой своего нрава и верой в великую мечту он напоминал героя Гари Купера из фильма «Познакомьтесь с Джоном Доу» Фрэнка Капры. Эдди за все время своего участия в гонках «Индианаполис-500» прославился как знаменитый «второй», поскольку волей обстоятельств, в том числе и весьма курьезных, ни разу не смог выиграть главный приз. Спустя несколько лет после окончания съемок фильма гонщик погиб в автокатастрофе на трассе. Проект вышел в рамках цикла часовых программ телесети CBS On the Pool (1960) об интересных профессиях и людях. Фильм любопытен как виртуозная проба пера на качественно ином материале. На смену партийной

гонке («Первичные выборы» к этому моменту уже сняты), демонстрации политической машины в действии приходит тема свободы творчества и семейных ценностей. История профессионального гонщика и его семьи. Вся жизнь Эдди – его работа. Здесь он творец. Болид – его модель, его подручный материал, из которого ваяется победа. Подвижная, малоразмерная камера «прямого кино» как нельзя лучше подходила, чтобы выхватить из сутолоки гонок, бесконечных технических осмотров и квалификационных заездов пространство самого героя. В этом пространстве нет места никому и ничему, кроме машины и победы. И супруге гонщика поневоле приходится довольствоваться вторым местом. Метод наблюдения Ликока и параллельный монтаж Дрю создает две контрастные сюжетные линии – творца-фанатика и его семьи. Жена с бледным как полотно лицом тихо следит за очередным полыхающим болидом или чудовищным столкновением, в котором не раз оказывался и ее Эдди. Лейтмотивом фильма стало интервью гонщика, которое Дрю предусмотрительно разделил на смысловые блоки. Вполне естественно, что лучшего места, чем рассказать о себе сидя за рулем, Эдди не нашел, да, видимо, и не было этого места. За несколько лет до гибели, рассказывая, как он водит болид, Эдди повторял: «Если можешь лидировать в гонке, можешь выиграть гонку». Всеобщий успех фильма и образа Эдди Сакса неизбежно противопоставил его «Первичным выборам», наметив две тенденции в развитии «прямого кино»: служить средством пропаганды или оставаться в границах авторского кино.

Среди многочисленных телефильмов-портретов, которые компания Дрю выпускает в первой половине 60-х, особняком стоит «Ага-хан» (The Aga Khan, 1962) о духовном лидере (имаме) одной из крупных общин исламского мира исмаилитов-низаритов. Дрю привлек молодой возраст героя – двадцатипятилетнего наследного принца Карима Ага-хана IV и духовная роль, уготованная ему по праву преемства. В двадцать один год он становится лидером огромной общины, расселившейся по всему миру. К его слову прислушиваются крупные политические фигуры Ближнего Востока, Африки, Индии, его именем называются многочисленные школы и больницы. Закадровым комментатором Карим представлен как духовный лидер и блестящий спортсмен – характеристика, дробящая фильм, казалось, на мир Востока и мир Запада и закладывающая основной конфликт. Дрю понимал, что указать на недавнего выпускника Гарварда и любителя горных лыж как на духовного гегемона четверти мира – задача малоперспективная. Американский, а равно и европейский зритель 60-х был весьма искушен в подобных образах. Восток, одна из традиционных тем коммерческого кино, не мог удивить зрителя юными и сказочно богатыми принцами.

«Ага-хан» оказался во многих отношениях поворотной точкой для развития художественного метода Дрю. Вне специального монтажного решения, основанного на оригинальном драматургическом приеме, автор и зритель попали бы в ловушку камерного, по сути, глубоко интимного

пространства, которое создает метод «прямого кино». Слишком далекая от привычной профессиональной манеры съемка ручной камерой неминуемо отвлекала зрителя от комментатора и сюжетной линии. И на экране возникал интеллигентный, немного застенчивый молодой человек, менее всего похожий на голливудский стереотип принца крови и духовного гегемона вроде пророков Сесиля Де Милля.

Достоверность образа требовала иного основного конфликта, в обход вполне тривиального сюжета о сказочном принце. «Он никогда не был отцом, скорее старшим братом. Мой дед был для меня отцом» – слова героя стали основой для центрального конфликта фильма. Отец Карима не имел духовного титула, вел светский образ жизни (это важный сюжетный ход). Любимец женщин, спортсмен, миллионер. Его второй супругой стала актриса Рита Хейуорт, третьей – французская модель. Визуальное решение, которое находит Дрю для построения сквозного действия героя (превзойти отца в духовном деле и быть подобным деду), дала фотография. Снимки из семейного архива демонстрируют мальчика, обожающего отца, но вынужденного быть свидетелем его слишком светской жизни. Лейтмотив фильма – фотопортреты принца Али Соломона, отца Карима, и Султана Мухаммад-шаха, его деда, с которыми неизбежно сравнивается жизнь героя. Символично и название фильма: «ага-хан» – в переводе с фарси «господин-правитель». Этот духовный титул принц Карим получил не только по праву крови, являясь потомком пророка Мухаммеда. Дед выбрал именно его своим преемником. Человек слаб, но духовная связь верующих, а равно и дух человека – вот истинное связующее звено, приводящее тысячи людей в города, которые посещал Карим, чтобы увидеть своего ага-хана. У героя нет имени собственного – он ага-хан.

Одна из ярких работ 60–70-х годов, периода расцвета компании, – «Путешествие с Дюком Эллингтоном» (On the Road with Duke Ellington, 1967), часовой портрет выдающегося исполнителя и композитора джаза Эдварда Эллингтона. Цветное изображение дает совершенно иной эффект, усиливая впечатление спонтанной, экстравагантной личности композитора, для которого импровизация – сама жизнь, и не прерывается ни на минуту. Тема путешествия предполагает разработку сюжета в форме путевых записок – сцен, в которых Эллингтон представлен в естественном для него пестром пространстве: гостиничные номера, студии звукозаписи, концертные залы, автомобили, репетиции. Герой, подобно своей музыке, – гражданин мира.

Лицо Эллингтона – главный герой фильма: оно всегда одухотворено. Творческий процесс непрерывен. Даже после долгого выступления маэстро камера фиксирует его, подолгу импровизирующего на сцене в опустевшем зале, заполненной обычной послеконцертной суетой: рабочие, демонтаж блоков, агент Эллингтона в очередной раз выразительно постукивает пальцем по стеклу наручных часов – но мастер продолжает играть. Метод наблюдения приносит свои плоды: творческий процесс композитора показан в действии: от домашнего быта и репетиции

к концерту открывается простой секрет творческой диалектики. Дюк Эллингтон всегда в пути.

И вновь Дрю находит главный интерес для своей киноправды: человек, его талант и его дух. Поэтому Бог занимает важное место и в жизни музыканта, глубоко религиозного человека, и в фильме. Образ подвижника складывается во многом благодаря творческому методу Дрю. Кадры, в которых композитору присуждают степень почетного доктора Гарварда, и яркие концертные выступления монтируются с завтраком Эллингтона: печеный картофель и пустой кипяток, который он предпочитает всем другим напиткам. «Если человеку была дана сила и привилегия видеть Бога, у него должна быть сила показать его другим… И невозможно показать Бога неверующему. Если ты не веришь – ты не можешь видеть Бога. Ты закрываешь глаза и видишь Бога… Бог здесь» – эта сентенция музыканта – ключ к фильму и герою. Эллингтон на сцене. Кульминация киноленты – исполнение знаменитой композиции «В начале Бог» (At the Beginning, God).

В 1970–2000-е годы Дрю продолжает снимать киноленты различной тематики, однако взлет 60-х не повторится. Вышедшие из компании Ликок и Пеннебейкер создали (впрочем, ненадолго) творческий тандем, позже Алберт Мейзелс и его брат Дэвид также создали оригинальное направление прямого кино, опираясь на идеи и производственный опыт Дрю. Портретный жанр в стилистике «прямого кино» обогатился благодаря этим мастерам новыми темами и методами исследования человека. Творческие техники Роберта Дрю, усовершенствованные коллегами по цеху, были многократно умножены, составив каркас художественной формы современного документального фильма. Мастер работал в своей технике и в последние годы, создав в общей сложности более ста фильмов как продюсер, режиссер и оператор, поведав свою киноправду независимого кино. ◆

КИНЕМАТОГРАФ. ТРИ СКАМЕЙКИ. СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ГОРЯЧКА

Вспыхнувшая мода на поэтику немого кино актуализировала и научный интерес к эпохе Великого КИНЕМО. Библиография вопроса, российская в том числе, насчитывает немало классических работ (исследования Неи Зоркой, Ирины Гращенковой, Натальи Нусиновой, Юрия Цивьяна и других), но тема не закрыта, она таит немало темных пятен, неизученных, второплановых сюжетов и забытых имен. Одно из таких имен — писательница Серебряного века Анна Мар, один из сюжетов — кинематографичность прозы, готовой к переводу на язык кино. И первые сценарные опыты претворения прозаического повествования в кинодраматургию, первые опусы, созданные для молчащего экрана. Сценарное творчество Мар — с высоты более чем столетней истории кино — дает повод говорить о том, что едва ли не первая в России женщина-сценаристка владела кинематографическим письмом и обладала монтажным ви́дением. Мы публикуем статью о творчестве Мар и ее немую «кинодраму» «Дурман».

Мария Михайлова

Анна Мар, первая женщина в профессии

Самым известным фильмом, созданным на основе произведения Анны Мар, была «Оскорбленная Венера». В фильме были почти полностью воспроизведены мотивы ее скандального романа «Женщина на кресте». Лента появилась без согласования с автором, которая назвала этот поступок бессовестным воровством[1]. К сожалению, лента не сохранилась, поэтому мы не можем судить, насколько она была шокирующей. Интересно,

1. См.: «Артистический мир», 1917, № 36, с. 8.

конечно, было бы узнать, кто предложил новое название, отсылающее к «Венере в мехах» Л.Захера-Мазоха, снимающее мотив страдания и активизирующее подробности садомазохистского плана, которые стали в свое время причиной цензурных изъятий части текста. (Полный текст романа появился только в 1918 году.)

Кроме обвинения в порнографии и непристойности за Анной Мар закрепилась репутация автора, примерившего на себя литературную маску и слившегося с ней. Она избрала позу страдающей от неразделенной любви к ксёндзу католички, которую все считают грешной и которая упивается своей греховностью: такими она делала своих героинь – ведь что может быть более табуированным и «невозможным состояться», чем любовь к человеку, принявшему обет безбрачия?

Мар подозревали в соблазнении священнослужителя, допытывались, не было ли в ее биографии подобного факта, – она уклонялась от ответа, что еще больше распаляло воображение. Однако и другие женщины ее романов, повестей и драм («Идущие мимо», «Лампады незажженные», «Когда тонут корабли») нарушали закрепленные в общественном сознании запреты, по мнению обывателей, воплощали собою жажду греховного и запредельного и тем самым обрекали себя на унижение и страдание. Но в жизни Мар вела себя как истово верующая католичка: все деньги отдавала в костел, влачила едва ли не нищенское существование. Современникам чудилась в этом вымученность, истеричность, надуманность. Иллюзию искренности произведений писательницы закрепило ее неожиданное самоубийство…

Оба сохранившихся фильма по сценариям Мар – «Люля Бек» (1914) и «Дикая сила» (1916) – так или иначе соотносятся с польской темой. Актер Н. Радин вспоминал, что она специально пришла на съемочную площадку, чтобы посмотреть его «в деле», и осталась недовольной, поскольку нашла его «слишком русским». Романы Анны Мар привлекали неожиданно смелым взглядом на вещи, о которых не принято было говорить в обществе (так, она подняла, например, проблему женского мазохизма), предельной по тем временам откровенностью описаний. Она явно выбивалась из принятого регламента. Об этом свидетельствует рецензент «Вестника кинематографии», отозвавшийся на фильм по ее сценарию «Дикая сила»: «Сценарий «Дикой силы» – не из самых ярких, вылившихся из-под пера Анны Мар, но в то же время он по теме и исполнению наиболее *далек от шаблона* (курсив мой. – *М.М.*)»[2]. Воображение читателей поражал и изобретенный Анной Мар жанр: хотя миниатюры в начале XX века уже получили права гражданства, но именно Мар довела до совершенства искусство крохотной зарисовки – carte postale, то есть почтовой открытки. На одной или полутора страничках ей удавалось дать историю целой жизни, представить объемные характеры.

Так, в миниатюре «Тень»[3] для раскрытия внутреннего мира героини Анна Мар использует прием посредника: мы слышим только назойливый монолог соседки умершей актрисы – дамы пронырливой

2. Цит. по: «Великий КИНЕМО. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919». М., 2002, с. 306.

3. Мар Анна. Тень. – В сб.: Мар Анна. Кровь и кольца. М., 1916, 2-е изд. Републикация М.В.Михайловой в журнале «Лента», 1996, № 33.

и вездесущей, обрушивающей на голову посетителя (возможно, бывшего возлюбленного усопшей) целый ушат подробностей ее существования. И восстанавливается горестная в своей обыденности, полная лишений картина жизни под завистливыми взглядами недоброжелателей. Прочитав рассказ, понимаешь, что перед нами, скорее всего, самоубийство, что при внешнем блеске – покойная все-таки была актрисой! – ее жизнь была скудна и заурядна. «Боковое освещение» – рассказ постороннего – придало особую выпуклость повествованию: тени удлинились, контуры сделались более рельефными.

Этот прием «бокового освещения» очень пригодился Анне Мар при написании сценариев, где углубленный психологизм характеров явлен не прямо, а через обилие деталей, постепенную «подводку» к финальному аккорду. Писательница и в кино, по-видимому, стремилась не к внешним положениям и экспрессивным характеристикам, а к постепенному раскрытию внутреннего мира человека. Показательна в этом отношении лента «Люля Бек», где кафешантанная певичка, не отличающаяся вроде бы ни умом, ни серьезностью чувств, умудряется, однако, преодолеть свое тщеславие, свою радость по поводу очередной победы над мужским сердцем. Когда к ней приходит невеста покончившего с собой от неразделенной любви Витольда, героиня убеждает девушку в том, что ее жених никогда не был в числе ее, Люли Бек, поклонников, хранил верность своей избраннице. И эта «ложь во спасение» вселяет мир в душу одинокой девушки. Созданная по следам одноименного рассказа[4] лента сохранила сложный психологический рисунок характера женщины, разочарованной, поставившей крест на своей жизни, но не потерявшей способности к состраданию.

В «открытке» «Оскорбление»[5] Мар прибегает к совмещению нескольких точек зрения – повествователя, писателя и даже читателя, а возможно, и зрителя, и «перемещение» этих точек зрения соответствует движению кинокамеры, тому скользящему ее взгляду, который способен увидеть одновременно несколько явлений, совместить их.

Думается, что Анна Мар была бы востребована и в звуковом кино: настолько блистательно набросаны ее сценки, лишенные авторских описаний и построенные исключительно на диалоге. Таков диалог мужской и женской души в созданной по принципу carte postale пьесе «Голоса», где есть реплики героев и ремарки автора[6]. И диалог в миниатюре «Малиновый занавес»[7], воспроизводящий встречу маньяка-убийцы с уличной проституткой. Замечательно передано чувство нарастающего напряжения, подсказывающего читателю, что в следующей сцене, которая останется «за кадром», произойдет убийство. Анна Мар останавливается в преддверии его. Но читатель/зритель постепенно начинает все сильнее сопереживать наивной девушке, не понимающей, к чему ведет уличное знакомство.

Еще более филигранно сделана carte postale «Мария Валевская»[8]. Здесь перед обстоятельствами, роком, судьбой оказывается бессильна молодая женщина, чьей жизнью беззастенчиво распоряжаются

4. Мар Анна. Люля Бек. – В сб.: Мар Анна. Женщина на кресте. М., 1999.

5. Мар Анна. Оскорбление. – В цит. сб. «Кровь и кольца» и журнале «Лепта».

6. См. републикацию пьесы в сб. «Женская драматургия Серебряного века», СПб., 2009. Составление, вступительная статья и комментарии М.В.Михайловой.

7. Мар Анна. Малиновый занавес. – В цит. сб. «Кровь и кольца» и журнале «Лепта».

8. Мар Анна. Мария Валевская. Там же.

ее близкие. В двух обращенных друг к другу монологах писательница реконструирует историческую ситуацию, которая могла предшествовать сближению Марии Валевской с Наполеоном. Один монолог, возможно, принадлежит опекуну Марии. Он, взывая к ее патриотическому чувству, рисует открывающиеся перед ней перспективы, и становится очевидно, что им движет не забота, а корыстолюбие. Другой монолог – ответ Марии. Она провидит свою судьбу, хотя и принимает ее безропотно: «Когда я умру и когда об императоре начнут писать целые тома, мои соотечественники скажут, что я покрыла позором польских женщин и что в моем имени – Мария Валевская – есть двусмысленность. О да, я согласна с Вами, брат мой, согласна, что это уже не обеспокоит меня, а духовник мой даст мне отпущение грехов... Но еще до моей смерти я останусь одинокой, позабытой или вспоминаемой с брезгливостью». И хотя в произведении ничего не сказано об окружающей обстановке, становится ясно: разговор происходит на балу, времени мало, уединиться удалось с трудом, поэтому речь отрывиста, слова произносятся шепотом... Психологический анализ, на мой взгляд, выполнен здесь виртуозно, хотя некоторые критики сочли такую манеру «аффектированной» и не советовали «переносить эту истерику на бумагу»[9].

В сценариях Анны Мар психологический анализ углубляется и за счет выразительных символически подчеркиваемых деталей. Так, сценарий, или, как тогда выражались, «оригинальная кино-драма», «Дурман» открывается фразой: «Комната Клары на пятом этаже, очень большая, с огромным окном на улицу». Думается, что на этом окне камера должна задержаться, потому что в одном из последних кадров Клара «внезапно остановилась у окна. Легкий ветер отрезвляет ее (возможно, что на экране мы увидели бы развевающиеся пряди волос. – *М.М.*). Она понимает, что ей нужно сделать. Она закрыла глаза и лепечет молитву. У нее слабая улыбка, улыбка облегчения после муки… (здесь крупный план дает возможность показать переход от вызревания решения до его принятия. – *М.М.*). Клара бросается «на мостовую»[10] (скорее всего, тут был бы изменен ракурс – камера, возможно, отодвигалась бы назад, затем была бы помещена внизу, с тем чтобы мы видели фигуру в проеме окна, и то, что произойдет позже…).

Сценарий оканчивается не на этой, хотя и эффектной, но банальной сцене. Анна Мар работает на приеме смены настроения зрителя. Мимо лежащего на мостовой тела проходят счастливые и ни о чем не подозревающие сестра погибшей и бывший возлюбленный Клары, Маевский, который, собственно, и явился причиной ее рокового решения. И они видят тело, и реакция их различна.

Но и это еще не финал. Последняя сцена – своеобразный апофеоз торжествующего безразличия, с одной стороны, и торжества всепобеждающего искусства – с другой. Маевский по памяти пишет портрет Клары, и она выходит у него такой, какой была в жизни, в отличие от той Клары, которую пытался изобразить менее талантливый художник – ее неудачливый поклонник Бруно. Так подспудно в сценарии

9. Владимиров Л. Анна Мар. Невозможное. – «Утро России», 1912, № 64, 17 марта, с. 6.

10. Мар Анна. Дурман. – «Пегас», 1915, № 2 (декабрь).

Съемочный павильон кинофабрики Александра Ханжонкова

намечается тема независимости искусства от нравственности, аморальности творчества. Ведь верный и любящий Бруно не смог воплотить любимый образ, а погубившему Клару цинику Маевскому это удалось.

«Кино-драма» «Дурман» представляла собой своеобразный «перевертыш». Одноименный прозаический вариант[11] появился раньше опубликованного сценария. В нем основной нотой была демонстрация бесконечной женской преданности, был явлен жертвенный вариант любви «без границ», которую Вера обращает к Павлу, помыкающему ею, легко от нее отказывающемуся да еще и передающему ее другому. Этот «другой» беззаветно и преданно любит ее давно, но никогда не был подлинно любим, хотя, возможно, и имел в прошлом связь с Верой. Сцену их нового вынужденного «соединения» Мар – в рассказе – разбивает буквально «по кадрам». Сначала Борис «кидал ей тяжкие, гнусные оскорбления, глядя на нее с невыразимой мукой», а она, «дрожа от бешенства, возражала». Потом он «почти толкал ее к двери», за которую зацепился ее «белый вязаный капор», а когда они нагнулись, «их дыханье смешалось, глаза встретились, и оба растерянно, беспомощно улыбнулись». А вот как запечатлевается встреча с обожаемым Павлом в вестибюле ресторана, куда он выходит для разговора: «Ждала. Швейцар зевал. Доносились голоса, матчиш. Пахло едой. Где-то звенели посудой. Вот знакомые быстрые шаги. Павел, элегантный, оживленный, почти счастливый. Белая гвоздика в петлице. Поцеловал руку, увлекая к дверям». Особенно выразительным становится в рассказе «кадр», когда мы видим глазами Бориса одновременно и обращенное к нему лицо Веры, и ее отражение в зеркале: «Держала фантастическую шляпу из кружев, перьев, цветов и, высокая, стройная, отражалась в большом зеркале. Горели свечи. Со стола еще не убрали фрукты, чай, печенье, сыр».

11. Мар Анна. Дурман. – В сб. «Женщина на кресте».

Кинотеатр на Триумфальной площади («Дом Ханжонкова»)

Как видим, Анна Мар свободно перемещает действие из прозаической плоскости на плоскость экранного полотна. Причем трудно установить, что стало для нее первичным: слово у нее словно следует за тем, что видит глаз (камера). Начинала Мар, как известно, с прозаических миниатюр, но кинематографическое мышление ей было присуще изначально. В carte postale «Желтое, белое и красное» она, по-видимому, воспользовалась своим опытом сценаристки – особую роль здесь играет освещение. Внутренний мир героини раскрывается через жест, движение, монтажное сцепление эпизодов, через ритмический повтор одного и того же – по настроению – пейзажа (падающий снег – любимый писательницей аккомпанемент происходящего), выделение деталей, крупный план, резкую смену сцен.

Присущее Анне Мар «покадровое» мышление демонстрирует и рассказ «Удав»[12]. В нем одиннадцать частей. Каждая представляет собой совершенно отдельную, вырванную из потока жизни картинку, причем только их «совмещение» в сознании читателя показывает, что удавом является вовсе не женщина, своею страстью и душевным холодом едва не погубившая мужчину, а друг главного героя, расставивший сети, чтобы заманить в них бедного «мальчика», что все, по сути, было, тщательно подстроено и продумано, с тем чтобы разочарование в женской любви толкнуло юношу в объятия друга. Тема грядущей гомосексуальной связи ощущается только в подтексте, намеки на нее могут быть уловлены в реакции друга на рассказы юного Адася о своей мечте – любви к прекрасной женщине: он слушает его то «грустно, как больную мечту», то «кажется смущенным», когда Адась в благодарность за обещанное знакомство с дивной Мадди «бросается обнимать его», то «ласково» берет его под руку, то «ухаживает за ним, как за девушкой, и привозит розы». А в конце, сменив упорхнувшую

12. Мар Анна. Удав. – В сб.: «1002 ночь любви». М., 1998, с. 135—141. Рассказ перепечатан в книге: Мар Анна. Женщина на кресте. СПб., 2004. Но поскольку здесь он не разделен на соответствующие части, «раскадровка» не ощущается…

Мадди у постели больного Адася, «загадочно улыбается». И эта «реакция» подается крупным планом, так, как ее должен выразить актер. Но не менее значим и ритмический рисунок «кадров»-отрывков. Первый – замедленный, в атмосфере разнеженности и томления идет разговор двух мужчин и, по-видимому, рождается коварный план; второй – фиксация момента, общий план: приближение Адася к дому Мадди и подробное описание дома и сада; третий – портрет Мадди, то, какою видит ее Адась после «памятного» вечера; четвертый – портрет «истерзанного» и несчастного Адася после случившегося; пятый – монолог кокетничающей Мадди, раскрывающий ее представление о любви; шестой – разговор приятелей о произошедшем; седьмой – крупный план цветов, которые дарит Адасю его приятель и которые тот перебирает пальцами; восьмой – мечущийся в горячке Адась; девятый и десятый – Мадди у постели больного, ее заигрывания; одиннадцатый – «смена состава»: Мадди сменил Владек, он ухаживает за выздоравливающим Адасем, который ловит на его губах странную улыбку…

В прозаических вещах основной акцент Мар делала на цвете и звуке, а в сценариях – на свете и жесте, мимике, реакции персонажей на происходящие события…

Нельзя также не заметить поразительного предвидения ею сюжетных ходов, привлекших внимание выдающихся кинематографистов XX века. Напомню вкратце сюжет фильма «Дикая сила». Нежная, чистая, доверчивая девушка Эдда, которой предстоит свадьба с вполне достойным претендентом на ее руку Гуго Валевским, привечает деревенского дурачка Симона, над которым все смеются. Он, привыкший всюду встречать только обиды и насмешки, искренне привязывается к ней и ходит за ней буквально по пятам. Однажды ночью во время своих блужданий он оказывается перед незапертым окном Эдды, пробирается к ней в спальню и овладевает не успевшей прийти в себя девушкой. Не напоминает ли это сюжетный поворот бунюэлевской «Виридианы», когда облагодетельствованные нищие пытаются изнасиловать свою покровительницу?

Точно почувствовал философскую наполненность этого сценария один из кинокритиков: «Тема сценария – вторжение в предначертанный круг привычной жизни грубой животной силы, лишенной разумения, разрушающей всякую веру и все человеческие расчеты, оскверняющей своим прикосновением чистые помыслы и лучшие чувства»[13].

Финалы лент, конечно, разнятся. В соответствии с духом эпохи Анна Мар заставляет свою героиню покончить с собой после происшедшего. У Бунюэля, как известно, Виридиана принимает законы бездушного мира и остается «третьей» в возникшем треугольнике, где один из участников – ее дядя, также в свое время пытавшийся ею овладеть. Важно, однако, что сценаристка почувствовала тенденцию к исчезновению традиционных христианских ценностей. Сострадание отнюдь не всегда вознаграждается – этот мотив станет жестокой реальностью XX века и кинематографа, к ней обращенного.

13. См.: «Великий КИНЕМО», цит. изд., с. 306.

Хотелось бы обратить внимание еще на одно «предчувствие» писательницы. Все, вероятно, помнят последнюю сцену фильма «Мост Ватерлоо», когда героиня Вивьен Ли не может сказать, кем она приходится погибшему офицеру, – потому что чувство, связавшее их, не может быть выражено в словах. Столь же глубоким психологизмом отмечена carte postale Анны Мар «Горе» (мы не знаем, был ли поставлен по ней фильм), где переполняющие героиню чувства тоже не могут найти точного определения в словах (титрах). Замужняя женщина, Ада, узнает о смерти своего соседа, в которого безнадежно и тайно была влюблена. А он лишь иногда удостаивал ее участливым (или ей только так казалось?) взглядом. И при этом она была свидетельницей глубочайшего равнодушия к нему его пустенькой жены и ее сестры, которые только и знали, что тянуть из него деньги на развлечения и даже не удосужились поехать к нему, когда получили известие о его болезни.

И вот она должна участвовать в их сборах на похороны. Она не имеет права выдать свои переживания. Писательница передает возникающее напряжение, прибегая к коротким отрывистым фразам, фиксирующим жест, движение, мимику. «Ада молчала. К рукоделию склонилась. Лица не видно. Чистую скатерть постлали, новый сервиз». Переключение с фигуры героини на происходящее вовне, нейтрально-обычное призвано подчеркнуть пропасть, разделившую суетных, мельтешащих людей и одинокую, почти теряющую от отчаяния рассудок Аду, которая тем не менее должна следовать правилам приличия: «Ада поднялась. Упаду? Нельзя падать. Нет, не упаду. Вдова пришла. Его вдова. Она одна имеет право кричать, биться, рыдать…» Финал – словно списанная с экрана картинка. «Кругом все так просто, обычно… Недопитый кофе, белая скатерть, крошки. Тикают часы. А за окном снег». Примечателен этот панорамирующий взгляд воображаемой камеры на окружающие предметы. И обрамляющая снежная рамка, которая создает «ледяной настрой», отсылая к такому же началу.

В картине «Люля Бек», которая уже упоминалась, речь идет о пробуждении совести в кафешантанной певичке, сыгранной Лидией Рындиной. Фильм вызвал интерес публики. Особенно привлекательным оказался «трагически прекрасный», как выразился рецензент «Вестника кино», образ главной героини. Но, несомненно, достоинства были заложены уже в самом рассказе. Анна Мар умело создает соответствующую внутреннему миру героини сказочно-чистую снежную атмосферу. Встреча с будущим возлюбленным происходит зимой. Поначалу она недовольна заигрыванием незнакомого молодого человека: «Ее движения по-прежнему нервны. Большой меховой муфтой смахивает снег со скамьи. Она очень увлекается этим. Кругом роем летят мохнатые снежинки. В городском саду сказочно красиво. Деревья, кусты, земля серебряные. Забор и тропинка занесены. Глухо и тихо. Тяжелые вороны качаются на ветвях или важно разгуливают тут же, в трех шагах»[14].

14. Мар Анна. Люля Бек. Цит. изд., с. 242.

Кинофабрика Александра Ханжонкова

Трудно судить, было ли это перенесено на экран, потому что, как вспоминает мемуаристка, акцент при постановке был сделан на внутреннем убранстве кафе-шантана, где служит Люля Бек: «Во весь маленький павильон раскинулась декорация роскошного вестибюля, лестница, колонны, стены которого были оклеены узорчатой темной клеенкой. На деле это выглядело красиво, а на экране вышло совсем не так. Юпитеры бликовали в блестящей поверхности клеенчатого мрамора; за исполнителями ролей по стенам, ступеням лестницы и полу стлались, то удлиняясь, то укорачиваясь, огромные тени»[15]. Но возможно, что в памяти мемуаристки осталось именно то, что резануло ее эстетическое чувство, тем более что она ошиблась, утверждая, что лента не вышла на экран. Следовательно, то, что получилось в конце концов, она попросту не видела.

Было ли понято современниками, что в лице Мар кинематограф приобрел сценариста-новатора? Ведь мы даже не можем точно сказать, сколько ее сценариев было снято. Была ли оценена по достоинству проза Мар? Ее многочисленные произведения рассыпаны по страницам периодических изданий – и об их количестве тоже невозможно судить, а поэтому нельзя представить себе, какую эволюцию претерпела ее творческая манера.

В письме в редакцию журнала «Театр и искусство» она писала, что кинематографисты «забывают ставить мой сценарий (имеется в виду, что отсутствует ее фамилия в титрах. – *М.М.*). Заглавие, сюжет, имена, надписи, начало, конец, детали – все изменено самым тщательным образом и в достаточной степени отвратительно». Литературные критики тоже не очень жаловали Мар. По поводу разгромной статьи известного театроведа А.Кугеля она однажды ядовито заметила, что, читая его блестящую статью «по поводу безграмотности моей кино-драмы[16], я ощутила живейшую радость. Наконец-то у меня нашелся единомышленник»[17] (видимо, она имела в виду тот «разнос»,

15. См.: «Великий КИНЕМО», цит. изд., с. 208.

16. Кугель высмеял мелодраматический сюжет: «Молодой человек женился на бывшей любовнице своего отца, который даже принимает участие в этом сватовстве. Потом у молодой женщины вновь пробудилась страсть к родителю. Сын, застав их в интимных отношениях, убивает выстрелом жену». Но главным недостатком он объявил немотивированность поступков героев: «Может быть, г-жа Анна Мар рассчитывала на некоторые «сенсации плоти», по французскому выражению, на некоторые особенно острые ее уколы – но ведь это все надо объяснить – грех, искушение, безумие и экстаз» («Театр и искусство», 1916, № 30, с. 606, 607). Кугель совершенно очевидно не уловил новаторства психологического анализа писательницы и сценаристки, открывавшей вероятность «немотивированных» злодейств и преступлений, в основе которых лежат стихийные биологические и физиологические процессы.

17. «Театр и искусство», 1916, № 33, с. 669.

которому подверглась в статье пошлость на экране, а это она никоим образом не могла отнести к себе!).

Биографических сведений об Анне Мар очень мало[18]. Сознательно ушла из жизни (отравилась) в марте бурного 1917 года, в литературной среде не сблизилась ни с кем, последние годы была дружна со скульптором Юлией Свирской, следы которой теряются где-то в начале 1920-х годов, ей и оставила свой архив – он, к сожалению, тоже затерялся. На смерть ее откликнулись немногие – правда, в числе прочих Валерий Брюсов.

Поэтому смело можно утверждать, что творчество Мар современники «проглядели», хотя, вероятно, «невнимание» к ее деятельности может быть объяснено и тем, что в творчестве писательницы увидели обнажение таких сторон женского естества, о которых не принято было говорить. В том же киножурнале «Пегас», где она напечатала два своих сценария, появилась рецензия на роман «Женщина на кресте» (мгновенно разошедшийся, но почти единогласно подвергшийся остракизму), в которой женская природа его создательницы ставилась ей в вину: «Писательница подходит к своей теме только как женщина. […] Самые язвительные вещи о женщине можно услышать только от представительницы слабого пола»[19]. Подспудно стрелы этой рецензии были направлены и на сценарные опыты Анны Мар.

И все же ее художественные открытия, может быть, и не столь масштабные, должны быть учтены при анализе первых шагов кинодраматургии, способной предложить экрану не только бурные выражения чувств, «сентиментальную горячку», но и тончайшую нюансировку эмоций, психологический подтекст, напряжение и динамику, передаваемые в жесте, взгляде, мизансцене, портрете героя. Слово оказалось готовым не только рассказать историю, но и «написать» атмосферу – помочь новому искусству создать образность, доступную только ему, кинематографу. ◆

18. См. подробнее: Михайлова М. Польские мотивы в творчестве Анны Мар (1887–1917). // Zwiazki miedzy literaturami narodow slowianskich w XIX i XX wieku. Lublin, 1999; Михайлова М. Диалог мужской и женской культур в Серебряном веке: "Cogito ergo sum" – "Amo ergo sum". // Russian Literature. XLVIIII. 1 July 2000; Михайлова М. «Я не могу быть иною». Анна Мар: понимание природы «женского». // Nowa s'wiadomos'c' plci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosijskiej u schylku stulecia. Krakow, 2000; Михайлова М. Мар Анна. «Когда тонут корабли» (публикация и примечания к пьесе). – «Современная драматургия», 2003, № 2.

19. «Пегас», 1916, № 6–7, с. 76.

Анна Мар

ДУРМАН

Оригинальная кинодрама

Действующие лица:

Бруно – художник без особого дарования. Привязчивый, ревнивый, болезненно самолюбивый. Светлый блондин, носит бородку à la Henri IV. Лет 30.

Маевский – его близкий друг, художник с большим именем. Ко всему, кроме искусства, глубоко равнодушен. Огромный успех у женщин, с которыми он груб. Тип похож на итальянца. Лет 33. Брит.

Клара – натурщица. Это очень красивая женщина, лет 27. У нее трагический рот и трагические брови. От нее веет сдержанной страстью и силой.

Фанни – ее сестра, 15 лет. То, что она сестра Клары, можно узнать сразу. Вся она еще пленительно-неразвившаяся, но гибкая, грациозная, подвижная. О многом догадывается, любопытна без меры, упряма. Улыбка у нее дерзка и обаятельна.

Платья у сестер черные, гладкие, простые. Только у Маевского Клара одета нарядно, хотя снова в черном.

АКТ ПЕРВЫЙ

1

Комната Клары на пятом этаже, очень большая, с огромным окном на улицу. Утро. В комнате некоторый беспорядок. Фанни и Клара недавно встали. Они возятся, дурачатся, борются, скатываются на ковер, как два красивых зверя. Наконец они утомились. Клара сама причесала Фанни, застегнула ей платье. Она по-матерински говорит с сестренкой…

– Пусть уберет комнату, перемоет посуду.

Вынимает белье из комода.

– Вот нужно починить, а салфетки пометить.

Фанни небрежно кивает головой…

– Да, все будет сделано.

Клара уходит.

Анна Мар

2

Двенадцать часов дня. Студия художника Бруно. Он, сидя, пишет большую картину. Увлечен и доволен своей работой. Насвистывает какую-то арию. Иногда вскакивает с места, отходит от мольберта, то приближается, один мазок… и другой… и третий, и здесь… и тут.

Клара позирует в довольно откровенном костюме Таис. Она болтает с Бруно как равная, часто улыбается ему. Держит себя с ним спокойно, как жена, не любовница. У нее превосходное настроение духа.

Наконец Бруно положил палитру и муштабель. Он радостно засмеялся.

– О да, теперь хорошо… очень хорошо… совсем хорошо… пусть только Клара отдохнет немного.

Клара сошла с подмостков, приблизилась. Они стоят плечо о плечо, улыбающиеся, взволнованные, радостные. Клара с гордостью и нежностью взглядывает на Бруно.

– О да, он большой художник.

Бруно порывисто обнимает Клару. В упоении он бормочет ей страстные слова. Лицо Клары меняется, становится почти прекрасным. В их длительном объятии чувствуется намек на продолжительность ласк.

– О моя Клара. Мое счастье. Я люблю тебя…

– Я люблю тебя, Бруно…

3

Комната сестер. Фанни шьет. Посмотрела на часы. Быстро вскочила и стала собирать завтрак для Клары. Оделась, захватила завтрак и ушла.

4

Студия Бруно. Клара отдыхает на диване. Ее волосы несколько смяты. Ее поза непринужденна. У ее ног на пуфе сидит Бруно. Он влюбленно и удовлетворенно смотрит на нее. Он перебирает пальцы ее рук, снимает с нее кольца, иногда целует ее ладонь. Они молчат, но говорят глазами, улыбкой.

Внезапно стук в дверь студии. Клара встрепенулась. Чутко насторожилась. Бруно спрашивает:

– Кто там?

Это голос Фанни… ах, Фанни!

Бруно доволен, пошел открывать дверь.

Вошла Фанни. Ее черные локоны выбились. Она очень оживлена. Оглядывается кругом с таинственным видом и лукаво улыбается, словно застала их врасплох.

Клара торопливо изменила позу, натянула на себя плащ. У нее смущенный, виноватый вид. Она избегает смотреть на сестру и с преувеличенным аппетитом набрасывается на завтрак; развернула пакет, достала цыпленка, пирожки.

Бруно отыскал в глубине комнаты бутылку с вином и стакан. Он налил Кларе. Фанни попросила. Клара энергично протестует.

Фанни бродит по студии, все разглядывает. Обстановка волнует и подстрекает ее любопытство.

Когда она захотела открыть альбом с натурщицами, Бруно поспешно отнял его. Он шутя, как сестренку, дернул ее за ухо. Она укусила ему руку. Они подняли возню. Клара поела и замечает, что пора за работу. Она целует сестренку и гонит прочь. Она встала, но не поднимается на подмостки и не решается сбросить плащ.

Фанни уходит медленно, недовольная, пожимает плечами.

– Чего она стесняется?

Бруно идет запереть дверь. Клара кричит вдогонку:

– Ступай домой, сестренка… и позаймись делом…

5

Фанни вышла из студии и прошла несколько шагов по коридору. Здесь ее встречает горничная, чтобы выпустить из квартиры. Фанни погрозила ей пальцем.

– Стой и молчи.

На цыпочках она вернулась и подглядывает в щелочку.

Ей ужасно весело. Мимикой она показывает горничной, что Бруно поцеловал Клару, а та закинула голову вот так… ах, как весело… Горничная фыркает. Обе они убегают.

6

Студия Бруно через неделю. Клара позирует Бруно. Теперь они оба серьезны. Стук в дверь. Бруно в нетерпении.

– Кто там, черт возьми…

Он слышит голос Маевского. В испуге не знает, как поступить. Быстрым жестом он отодвигает мольберт и поворачивает его к стене.

Клара, встревоженная, недовольная, убегает в другую комнату, захватив с собой плащ. Бруно впускает Маевского.

Маевский элегантно одет, по-весеннему, с цветком, беспечен и весел. Он стягивает перчатки, смеется, спрашивает, что означает эта таинственность. Он оглядывается кругом и догадывается, в чем дело:

– Бруно пишет картину. И он ничего не сказал своему другу. Как не стыдно.

Бруно нервничает. Он колеблется. После уговоров Бруно соглашается показать картину. Он тащит ее на место с напряженной деланной улыбкой. Видно сразу, что мнение Маевского важно для него и что он вне себя от волнения.

Маевский, как увидел картину, так и изменился. Это уже другой Маевский, строгий, задумчивый, серьезный и непреклонный. Наконец он говорит уверенно:

– Картина хороша… да, хороша…

У Бруно свалился камень с души. Он по-детски счастлив. Он бросается и изливается в своих чувствах перед Маевским. Он бежит показать ему Клару.

– Ты мой друг, Маевский… твое мнение для меня важнее своего…

7

В комнату, где сидит Клара, вбегает Бруно. Тащит ее в студию. Она протестует. Он почти силой тащит ее за собой.

8

Маевский по-прежнему задумчиво смотрит на картину. Бруно взволнованно вталкивает в студию Клару. На ней плащ. У него хвастливое, тщеславное выражение собственника.

– Да, пусть Маевский посмотрит на Клару… Такие не часто встречаются.

Клара упрямится, дичится. Она неприязненно и недоверчиво смотрит на Маевского. Маевский оглянулся. Он поражен внешностью Клары. Он поражен также тем, как мало она похожа на картину Бруно.

Не здороваясь, молча, почти угрюмо, взглядом художника-ценителя оглядывает он ее. Клара стоит перед ним трепетная, смущенная.

Мало-помалу у нее появилось умоляющее выражение, словно он безвинно причиняет ей боль. Маевский смотрит то на нее, то на картину.

Он продолжает сравнивать. Потом властным движением сорвал он с нее плащ, опустил ее плечи.

– Стой прямее.

Резким голосом, коротким жестом он отсылает ее на подмостки и велит встать в позу. Берет палитру, кисти и пишет нервно, как в экстазе.

Бруно следит за ним беспомощно и растерянно. Он хотел бы запретить и не смеет. Он хотел бы уйти и не может. Он ищет взглядом поддержку у Клары, но та смотрит только на Маевского. Маевский заканчивает набросок с Клары.

– Черт возьми, Бруно… Твоя натурщица лучше твоей картины…

Клара сошла с подмостков. Она чувствует себя только натурщицей в присутствии Маевского. Смотрит на картину издали, растерянная, изумленная. Потом вскидывает глаза на Маевского с молитвенным восторгом. Она словно помолодела, снова стала девушкой, как Фанни.

Бруно бледен от зависти и обиды. Он ранен насмерть в своем самолюбии. Он в отчаянии, которое плохо скрывает.

Маевский удовлетворен, словно он поел сытно. Он отложил палитру, закурил, рассказывает Бруно что-то не относящееся к делу. Потом ближе подошел к Кларе, говорит, что линия профиля, плеч у нее безукоризненна, и в том, как он касается ее, есть сходство с цыганом, покупающим лошадь. Наконец он прощается, уходит.

Бруно нерешительно подходит к Кларе.

– А что она думает о картине?

Клара досадливо пожимает плечами. Ей хочется заплакать от горя и обиды:

– Почем она знает, пусть Бруно, как хочет, решает.

Она вернулась на диван, усталая, вялая, молчаливая. Задумалась глубоко, позабыв о Бруно. Бруно в тоскливом недоумении старается расшевелить ее:

– Не хочет ли она позировать?

Она поднялась было, даже взошла на подмостки.

– Нет, все равно, бесполезно… ничего не выйдет.

Бруно хочет приласкать ее. Она смотрит на него с уничтожающей презрительной улыбкой, отталкивает и уходит в соседнюю комнату одеться. У Бруно взрыв отчаяния. Он истерично рыдает.

Клара заканчивает переодевание. Идет в студию.

Вернулась одетая для улицы, натягивает перчатки. Хмуро поглядела на рыдающего Бруно. Он поднялся и кричит в исступлении:

– Я убью тебя, если ты пойдешь к Маевскому…

АКТ ВТОРОЙ

9

Утро. Комната Клары. Фанни пьет кофе. Она напрасно старается заговорить с сестрой. Клара, одетая для улицы, пишет письмо. Она задумчива, расстроена. Запечатала письмо, положила на стол. Обняла сестру и говорит:

– Я вернусь сегодня только к вечеру, Фанни… Если придет Бруно, отдай ему письмо. Будь умницей и не болтай лишнего.

Клара ушла. Фанни сидит чинно и метит салфетки.

Мало-помалу она становится рассеянной, ей надоело, она зевнула несколько раз. Наконец, она бросила работу, взобралась на подоконник, смотрит на улицу, болтает ногами, поет. Снова стало скучно. Она полезла в шкаф, намазала себе хлеб вареньем, съела. Она проголодалась, вытащила керосинку, разогревает обед, накрывает себе на стол. Все время поет…

Через некоторое время Фанни лежит на диване, ничком на локтях, рассматривает папку с картинками, ест яблоки.

Потом все свалила на пол, вскочила, побродила без дела. Заметила у лампы два бумажных бульденежа, сняла их, зацепила их себе за уши перед зеркалом. В полном восторге.

Снова полезла на подоконник уже с книжкой. Грызет яблоки, читает.

– Ох, скучно!

Книга летит на пол, Фанни скатывается кубарем к комоду сестры. Здесь она нашла карандаш, губную помаду, пудру. Она загримировалась и долго вертелась перед зеркалом, принимая различные позы. Она кланяется, улыбается, кокетничает с воображаемыми гостями и очень увлекается этим. Нашла в шкафу старую восточную шаль сестры. Начинает с увлечением танцевать с ней. Наконец, в полном изнеможении бросается на диван.

10

Парк. У дерева фигура Клары. Она притаилась. Мимо нее близко проходит Маевский. Клара в волнении провожает его глазами и потом идет за ним, стараясь, чтобы он ее не заметил.

11

Фанни лежит на диване и мечтает:

– У Клары есть любовник, у всех женщин есть любовники, а у меня никого… Какая тоска… Я хочу быть натурщицей…

Входит Бруно. Вид у него расстроенный, измученный. Он принес конфеты. Фанни лежит в той же позе, болтает ногами и не хочет оторваться от грез… Бруно удивлен.

– Как? Клары нет дома?.. Вот тебе конфеты, Фанни…

Фанни вскочила и подставила ему щеку. Она пожимает плечами, развертывая коробку.

– Да, сестры нет. И она не знает, где Клара.

Потом совсем спокойно она указала ему на письмо.

– Вон там… Для него…

Она запихивает в рот конфеты и танцует перед зеркалом снова, не обращая никакого внимания на Бруно.

Бруно тревожно разрывает письмо и читает его. Выражение его лица тупо, без мимики. Он опустил руку с письмом на минуту и бессмысленно смотрит на танцующую Фанни. Потом снова читает. Фанни даже не оглядывается.

«Бруно, я больше не приду к тебе. Самое лучшее, не ищи со мной встречи и забудь меня.

Наша любовь стала мне противна. Я сама себя не понимаю. Все-таки оставь меня в покое.

Я взяла у тебя десять рублей, когда будут, отдам.

Клара».

Бруно прочел письмо и положил его в карман пальто. Он берет шляпу и хочет уйти. Вид у него ужасный. Он близок к полуобмороку. Без улыбки, не видя, он смотрит на Фанни. Она проделывает свои па перед его носом, кланяется ему, плетет свою ерунду. Наконец она обрывает себя на полуслове.

– Как, он хочет уходить? Она его не упустит.

Фанни крепко вцепилась в его рукав.

– Что случилось? Почему Бруно так печален?

Бруно силится улыбнуться. Он полуобнял девочку, отвел с ее лица локоны. Снял пальто и остался жалкий, растерянный, плохо понимая Фанни. Он сел совсем по-стариковски и рассказал о ссоре с Кларой.

Фанни глубоко сочувствует Бруно.

– Если ты хочешь, Бруно, я отобью у сестры Маевского… Я знаю, как это делается…

12

Фанни ужинает. Бруно рассеянно читает газету и посматривает на часы. Он нетерпеливо ждет Клару. Наконец Фанни забралась на диван со своими бульденежами за ушами и там уснула.

Входит Клара… Она мрачная, вялая, с пакетами. Увидав Бруно, не выразила ни гнева, ни удивления. Молча кивнула головой. Разделась. У Бруно выражение лица изменилось. Он трясется от волнения, не знает, с чего начать разговор.

Клара поглядела на спящую сестру, подошла, чуть тронула ее локоны, мягко, слабо улыбнулась. Потом села к столу, пригубила воду. Страшно устала, смотрит на Бруно.

– Ну, что еще? Разве не все кончено между нами?

Бруно умоляет ее, повышая голос. Клара встрепенулась.

– Тише, тише. Фанни услышит.

Фанни проснулась еще в начале разговора, но усердно притворяется спящей. Бруно ушел, не прощаясь. Клара сидит одна. Беззвучно плачет.

13

Вечером в тот же день Клара подъехала на извозчике к дому, где живет Маевский. Она нарядно одета, очень красива. Пока она сходит с извозчика и расплачивается, на нее оглядываются прохожие. К ней подбегает швейцар. Клара спрашивает, тут ли живет господин Маевский.

– Да… да… пожалуйте.

На нее напало волнение. Страх душит ее. Она стоит в нерешительности. Швейцар смотрит удивленно-иронически. Она пошла было к дверям, потом вернулась, заметалась по улице. Наконец прошла в подъезд. Швейцар усмехнулся и посмотрел вслед.

14

Горничная Маевского открыла дверь. Она оглядывает Клару.

– Кого угодно барыне?

Клара очень взволнованна. Горничная не хочет впустить ее, препирается. Клара дает ей на чай. Горничная впустила.

15

У Маевского сидят гости, исключительно мужчины. Они курят, пьют кофе с ликером, оживленно спорят. Маевский показывает им этюды, рисунки. Он очень весел и оживлен. Клара вошла робко и при виде гостей совсем смутилась. Она не идет дальше. Виновато глядя на Маевского, стоит у двери.

Говор смолк. Все мужчины смотрят на нее. Маевский не сразу узнает Клару. Потом идет к ней быстро и с благосклонным видом. Он не подает ей руки. Она лепечет ему свои объяснения. Гости из скромности отвернулись и занялись этюдами, кофе, альбомами, разговором.

Маевский соглашается писать Клару.

– Можешь явиться завтра. Пять рублей в час. И никаких историй.

Он решительно кивает и возвращается к гостям.

16

Клара идет домой от Маевского. Она сияет. Она взволнована до крайности. В руках у нее покупки. Кто-то с извозчика поклонился ей. Она широко улыбнулась. Почти бежит к себе.

17

Комната сестер. Фанни нацепила шаль, бульденежи и позирует Бруно. Вошла Клара. Они ее не видят.

Клара остановилась в дверях. Веселье сбегает с ее лица. Она хмурится и волнуется.

Фанни бормочет что-то о радостях натурщицы. Она очень счастлива. Бруно смеется. Клара грубо бросается к сестре. Срывает с нее шаль, бульденежи, кричит Бруно:

– Никогда моя сестра не будет натурщицей… Пока я жива, никогда… Запомни это, Бруно…

18

Студия Маевского. Утро. Маевский пишет Клару, сидя. Он строг, молчалив, поглощен работой. Костюм Клары – костюм восточных женщин Зибеля. Она позирует стоя, смотрит в упор на Маевского. Ее лицо неподвижно… говорят только глаза.

Маевский остановился. Отложил палитру. Небрежно махнул рукой.

– Отдохни, Клара.

Отошел к столу, порылся в ящике, взял мастахин, снял им какие-то краски с картины, потом подавил краски из тюбиков на палитру. Стоя, он смотрит на картину. До этого момента он ни разу не улыбнулся Кларе, не сказал ей ни слова, не замечал ее. Клара нерешительно приблизилась.

Она опустилась к ногам Маевского. Ее лепет – лепет бредовой любви. Она вся трепет, мольба, тоска, это – дурман, смерч любовный. Маевский замечает женщину после долгой паузы. У него жестокая и веселая улыбка. Он поднимает ее, чуть-чуть встряхивает, ласкает.

– Да, она это заслуживает.

У Клары любовь граничит со страданием. Выражение у нее не так страстно, как умоляюще.

– О, пусть он сжалится над ней.

Грубо и стремительно он бросает ее на пол, на шкуру.

АКТ ТРЕТИЙ

19

В студии Маевского сервирован маленький ужин, фрукты, вино. Клара в своем платье болтает с Маевским. У нее вид новобрачной. Она очень счастлива. Маевский тоже в хорошем настроении духа. Но он не занят Кларой. Он то смотрит на свою картину, то перебирает что-то в папке, натягивает холст на маленькие подрамники.

Пришла горничная и доложила о приходе Бруно. Клара вздрогнула, как от удара хлыста.

– О нет, нет!

Маевский поглядел на нее и холодно пожал плечами.

– Ну, хорошо… Его нет дома…

Горничная ушла, легонько усмехаясь…

– Я не намерен прятаться от Бруно, Клара… Ваши дела меня не касаются…

Когда Клара уходит и прощается с Маевским, он очень мил с ней, сохраняя тот же спокойный вид. Когда она бросается целовать его руки, он улыбается и освобождает их.

– Больше благоразумия.

Он не пошел проводить ее. Он вернулся к своей картине и, полузевая, снимает манжеты, воротник. Уже поздно. Он сейчас ляжет спать.

20

Часа два ночи. Улица пуста. Бруно нервно ходит около дома, где живет Маевский. Взад и вперед… Взад и вперед… Он словно в бреду от ревности и усталости.

Наконец дверь в подъезде раскрывается. Выходит Клара. У нее упоенный вид, полуулыбка. Она смотрит вперед, ничего не видя и не слыша.

Бруно кидается к ней. Он грубо хватает ее за руки и трясет их.

– Где она была?.. Где она была?

Клара смотрит на него сначала изумленно, потом вызывающе смеется.

– Где она была? Да ему какое дело!..

В бешенстве он бьет ее по лицу.

– Продажная тварь! Падаль!

Клара отшатнулась. В ней кипит ненависть, бессилие и возмущение.

Бруно тоже опомнился, ужаснулся. Он бросается на колени и хватает ее за платье, плачет и молит. Клара вырвалась и бросилась бежать по улице. За углом она скрылась.

Бруно остался на коленях. Мимо идет сторож. Он принимает его за пьяного и трясет за плечо.

– Эй, барин, валяться не годится…

Бруно встал и поплелся вперед.

21

Парк. Маевский сидит в своем любимом уголке и любуется развертывающимся перед ним видом. Пришел Бруно. Приглашает его идти с ним.

22

Комната Клары. Пятый час вечера. Фанни одна. Как всегда, она заткнула себе за уши бульденежи, накинула шаль, вертится перед зеркалом, потом танцует. Вошли в эту минуту Маевский и Бруно. Фанни страшно сконфузилась. Впопыхах она никак не может ни стянуть с себя шаль, в которой запуталась, ни сорвать бульденежи. Маевский и Бруно смеются над ней, а она готова заплакать от стыда. Маевский сейчас же занялся ею. Свои пальто, шляпы, палки мужчины свалили на диван.

– Я и не подозревал, что у Клары такая красивая сестренка… Как вас зовут, барышня?

Бруно у окна задумался или умышленно замечтался. Маевский держит на коленях Фанни. Она с увлечением рассказывает ему что-то, а он любуется ею, восхищен, поражен как художник.

Иногда он поправит ее локоны, чуть-чуть поднимет голову за подбородок.

Входит Клара. Она была где-то недалеко: без шляпы, в шарфе. Увидев гостей и Фанни на коленях у Маевского, она онемела от изумления. Ее никто не замечает. Она целую минуту смотрит на них. Фанни чему-то громко смеется. Маевский не выдерживает и целует ее в губы.

Клару передергивает. Она даже глаза прикрыла. Она не может овладеть собой. Тут и тревога, и растерянность, и ревность. Она порывисто приближается и резко сталкивает сестру с колен Маевского. Сурово распекает ее.

Маевский хмурится и холодно просит Клару не кричать. Бруно огляделся. Он делает беспечный вид при дурных обстоятельствах. Фанни надулась, отошла в сторону. Маевский сейчас же простился. Клара продолжает бранить Фанни.

– Дрянная девчонка, веди себя приличнее…

Общая неловкость. Маевский и Бруно вышли.

Клара и Фанни остались одни. Клара обнимает сестру, уговаривает помириться. Фанни плачет, умоляет сестру позволить ей позировать.

Клара убита страстным тоном Фанни. Она не узнает сестру. Она смотрит на нее с изумлением.

– Клара, дорогая моя, я хочу позировать Маевскому… я хочу…

23

Студия Маевского. Он не в духе, чем-то занят у стола. Сеанса у него нет. Неожиданно вошла Клара. У нее очень униженный вид. У Маевского жест нетерпения.

– Черт возьми, что ей нужно.

Клара вдруг плачет. И тем же жестом, что накануне Фанни, складывает руки.

– Не трогайте мою сестру, господин Маевский, заклинаю вас… она еще ребенок…

24

По улице идут Бруно и Фанни. Увидев Клару, спрятались в ворота. Клара прошла. Они вышли и продолжают путь.

25

Студия Маевского. Бруно вводит Фанни за руку. Фанни в белом капоре, черной накидочке, вся сияет.

Маевский очень рад, болтает, смеется. Фанни подставила свою щеку для поцелуя Бруно, и Бруно ушел. Маевский устраивает Фанни на подмостках в самой невинной позе.

Оба они настраиваются на серьезный тон.

Маевский позволил Фанни сойти с подмостков, он ласково помогает ей. Она лукаво шалит с ним. Маевский угостил ее конфетками и дал ей денег.

Фанни обалдела от радости.

– Как?! Она заработала деньги!..

Она совершенно потерялась, оделась и убежала в восторге…

26

Окно раскрыто. На столе в бокале цветы.

Клара томится, ожидая сестру. То подойдет к окну, то встанет. Все ее движения страшно медленны, усталы. Она вытаскивает из-за корсажа письмо и читает:

«Ты свободна эту неделю. Когда понадобишься для «купальщиц», я дам знать. Будь здорова и не хандри. Маевский»

Клара долго читает, перечитывает. Ее волнение достигает апогея. Входит Бруно.

Клара подняла голову и смотрит на него с холодным изумлением. Он хочет сказать, что пришел объясниться с ней. У Клары негодующий жест.

– Ничего она не хочет слышать, ничего… Пусть он уходит.

Бруно делает шаг к ней. Бруно хочет умолять.

– Нет, нет…

У Клары взрыв бешенства.

– Оставит ли он ее в покое?

Она груба, вызывающа. Тогда Бруно кричит ей в лицо, задыхаясь от горя, любви и ненависти.

– Твоя сестра распутничает у Маевского. Радуйся…

У Клары захватывает дух, она кидается к Бруно, хватает его за руку…

– Ты сказал… ты сказал…

Он грубо отталкивает ее.

– Да, Фанни у Маевского…

Он хохочет, издевается. Уходит, высоко подбрасывая свою шляпу.

Клара села. Закрыла лицо руками. Старается понять… понять… Потом она бросилась на колени… но она не умеет молиться… встала с сухими глазами… Снова села и окаменела от отчаяния.

Входит Фанни с цветами в руках. Старшая сестра подняла голову. Сестры смотрят друг на друга. Фанни от испуга бросила свои цветы.

Клара хочет понять, силится узнать, было ли падение у Фанни, – по платью, по волосам, по лицу… Взглядом она словно трогает Фанни. В ее лице всё: вопрос, ужас, страх, упрек, тоска, любовь и сожаление… Клара близка к исступлению.

Первое движение Фанни – испуг. Потом она хочет быть дерзкой и показать сестре, что она не боится. Она развязно пожимает плечами, дерзко выдерживает взгляд сестры, дерзко улыбается. У Клары захватывает дух, она лишилась голоса. Она только показывает на дверь. Минута колебания и недоумения у Фанни.

– За что сестра так сильно сердится?

Но она все-таки уходит.

Клара упала ничком на диван.

– Это все-таки случилось… Великий Боже, это все-таки случилось…

27

Фанни прибежала к дверям квартиры Маевского. Вошла.

28

Клара встала с дивана. Воротник платья душит ее. Она почти разорвала на себе кофточку.

– Какая головная боль!

Она хватается за голову. Вынула все шпильки, распустила волосы. Шатается, как пьяная, бродит по комнате, натыкаясь на мебель. Крупные слезы бегут по ее лицу.

Внезапно она остановилась у окна. Легкий ветер отрезвляет ее.

Она понимает, что ей нужно сделать. Она закрывает глаза и лепечет молитву. У нее слабая улыбка, улыбка облегчения после муки…

Клара бросается из окна на мостовую…

29

Клара лежит на тротуаре. Собирается толпа.

Сюда идет Маевский и ведет за руку Фанни. Они весело разговаривают. Приблизились. Им рассказывают о несчастье. Маевский наклоняется над трупом. Фанни в ужасе, с пронзительным криком прячется на груди какой-то женщины…

30

Фанни спит на диване, не раздеваясь, после долгих слез. Личико у нее страдальчески-сурово. Рядом сидит Бруно. Он изменился от горя. Глубоко задумался.

31

Студия Маевского. Маевский пишет у мольберта строго и сосредоточенно. Входит Бруно. Маевский, радостно торжествующий, кричит ему с гордым жестом.

– Я пишу покойную Клару по памяти, и она выходит у меня, черт возьми… ◆

«Пегас», 1915, № 2 (декабрь)

Публикация Марии Михайловой

Павел Финн

КОНСПЕКТ ВОСПОМИНАНИЙ

Спаяны свежо и тесно
Жизни выжитой слои:
Как прелестно, как прелестно
Жить. На свете. В дни свои.
Георгий Оболдуев

Самый первый дневник, в самодельной тетради с твердой зеленой обложкой завел лет в четырнадцать. Тот, пропавший, где я якобы написал на первой странице: «Не перестаю удивляться гению Толстого».

На самом деле я это придумал гораздо позже, уже во ВГИКе, для смеха.

То, что я писал уже много лет, сначала в тетрадях и записных книжках – рукой, потом на машинке, потом на компьютере, – это никак не дневник, скорее книга отзывов на все-про-все, в некотором смысле даже книга жалоб и предложений.

Как только есть возможность, сбегаю, эмигрирую. Сюда. И мои записи за все годы, по сути, свидетельство о втором и предпочтительном гражданстве, тайно самим себе выданном и заверенном временем.

Так и накопилось – день за днем – за сорок лет.

Все то, что я записывал день за днем, я взял однажды и перемонтировал, подчиняясь прихотливой воле ассоциаций и парадоксов.

Невозможно перебирать в памяти прошлое, как четки, зерно за зерном. Попытка памяти превратить жизнь в логическую последовательность событий безуспешна. Но именно безжалостное разрушение хронологии, только соединенное почти наугад, помогает мне в этом «Конспекте» попытаться выстроить свою жизнь – «в контексте судьбы».

Только связав несвязуемое – только вырвав из хронологической, подневной последовательности и переставив во времени – людей, ситуации, явления, идеи – взятые из записей разных лет и дней, – можно попробовать представить себе этот хаос, называемый жизнью.

Ведь это совершенно не важно, как и чем запечатлеть жизнь. Романом или строчкой. Всякая мысль, ставшая сразу же словом, записанным в данную нам Богом минуту, и есть самое документальное свидетельство существования.

Я так и не успел ни с кем ни объясниться, ни себя объяснить – даже с самим собой, даже самому себе. И вдруг подумал! А ведь никто меня не знает по-настоящему. Хорошо это или плохо?

Ни по делам моим, ни по словам
не следует судить, каков я был.
Как часто обстоятельства мешали
по-своему и поступать, и жить.
Как часто обстоятельства велели
молчать, когда хотелось говорить.
И лишь в поступках самых незаметных,
в писаньях самых тайных, сокровенных
найти возможно ключ к душе моей.
Но, может быть, усилий и труда
Такая цель ничтожная не стоит...

Константинос Кавафис

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

Как от длинного, долгого сна, в котором ты живешь, чувствуешь, вспоминаешь, переживаешь, смеешься, пугаешься, остаются наутро только клочья воспоминаний, так и от всей жизни.

Воспоминания прошлого, которые возникают совершенно неожиданно, в самые неподходящие для этого моменты, как вспышки, соединяют меня с другим человеком, каким я бывал когда-то. В разные периоды жизни и возраста.

Как и многие, я всегда подозревал, что я – это не я. Но в каждом возрасте по-разному. В детстве я очень хотел быть «не я», хотел быть не собой, а кем-то великим. А в юности меня стал занимать вопрос: почему я – это я? И в то же время я упорно старался доказать всем и себе, что я – это я. А когда я становился старше и грешил, то после каждого греха подозрения, что я – это не я, все усиливались и усиливались. Но все равно я возвращался к себе. Ну вот, а теперь остается только притвориться не собой, чтобы смерть не узнала и прошла мимо...

Жизнь – книга. Одно из двух: или ты ее пишешь, или ты ее читаешь.

Пока Кто-то рассказывает тебе твою жизнь, как какую-то, скорее, приключенческую повесть, конец которой еще не предусмотрен сюжетом, пока все интересно, весело и заманчиво, пока этот рассказ длится – это все молодость...

Молодость продолжается всю жизнь… Так, конечно, хотелось бы думать…

Если ты долго чувствуешь себя ребенком – мальчиком – и проявления этого бесконечно и странно разнообразны – тогда тебе кажется, что это чувство отдаляет от тебя финал. Увы, только кажется.

Из каких подробностей – разной яркости, значительности, символичности, связности и отличности – складывается то, что потом становится всей жизнью? И порой сюжет не столь важен – важны подробности. Подробности питают судьбу, которая то сюжетна, то бессюжетна.

Жизнь становится сюжетной в воспоминаниях, которые ее конструируют. И она постоянно пытается изменить ход сюжета при неизменности и решенности его финала, который всегда есть та или иная форма возмездия за всю цепь отступлений от первоначальной и ясной идеи судьбы.

«Сюжет – это использование всего знания о предмете». Шкловский, «Энергия».

Я однажды подавал шубу кумиру моих юных лет Шкловскому. Это было, когда умерла Нина Яковлевна Габрилович, Зиночка из «Объяснения в любви». И он в похоронный день пришел к Старику, он же Филиппок. И я принес ему шубу из прихожей в кабинет, где они стояли с Габриловичем. Шкловский никак не мог попасть в рукава, потому что одновременно продолжал выражать соболезнование и тайно злился на то невидимое за спиной, что так неловко сзади напяливало на него шубу. А это был я, и я волновался. И враждебную эту жесткую и тяжелую шубу я запомнил больше, чем Шкловского.

Я и Олешу видел не один раз.

Через много лет после первого выхода, узнавая в изданной в 2006-м «Книге прощания» Олеши растворенные там «Ни дня без строчки», вспоминаю – как я ему обязан. Но, может быть, идея этих моих записей от него? Нет, пожалуй. Да и Розанова я узнал позже.

«Ни дня без строчки»! Даже если эта строчка не твоя.

Я люблю чужую мысль, я завидую ей.

Часто чужую мысль я использую как насильник, так, как нужно мне в моем контексте, а не так, как ее автор.

Насколько все-таки я завишу от чужих умов, мои догадки – от их открытий?

«Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная». Пушкин.

Каждая цитата здесь не только часть моего «интеллектуального или духовного опыта», она еще и – в некотором смысле – мое собственное высказывание, мое признание, моя откровенность.

Иногда наступает такая степень близости между мной и источником, когда мне кажется, что его мысли – мои мысли, и я не испытываю никакой неловкости, пользуясь ими как своими, для своих нужд. И поэтому я считаю себя вправе начинать цитату или прерывать ее где захочу, чтобы подчинить ее общему ритму…

«Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает». Мандельштам, «Разговор о Данте».

Известно, что жизнь и судьба человеческая решаются в споре между Богом и сатаной (Иов). И в этом споре Бог вовсе не так активен, как дьявол, он больше доверяет человеку, он не кукловод. Может показаться, что Бог наивнее, а дьявол – больший психолог? Но это заблуждение.

Что же зависит от человека?

Собственно, это и есть главный вопрос и философии, и искусства.

Я всегда думаю, почему я такой счастливый человек. Я ведь мог не родиться. Но они встретились, эти двое – с помощью третьего, моего дяди, писателя Виктора Дмитриева, которого я никогда не видел и который мог застрелиться до того, как их познакомил. Я мог погибнуть в войну. Ведь немецкая бомба, попавшая в наш балкон, могла разорваться, а не зарыться в землю. И я мог в тот момент быть не в эвакуации, а дома, на Фурманова. Разве это не счастье? И в эвакуации я мог умереть от диспепсии, если бы не было нужного лекарства взамен того, что вдруг сдуло с подоконника ташкентским ветерком. Но я не умер. Разве это не счастье? Впоследствии я мог стать негодяем, вором, стукачом. А почему нет? Но ведь не стал. Разве же это не счастье? Я мог не прочитать то, что я прочитал, не увидеть то, что я увидел, не побывать там, где я побывал. Но прочитал, увидел, побывал. Могло не быть сына. Я мог не встретить мою жену Иру и мою дочку Катю. Я мог не встретить

тех, кого встречал и с кем дружил. Но я их встретил. Разве это не счастье?

Совершенно не понимаю и никак не могу понять, как я стал тем, кто я есть. Ведь мог быть и другим. И что тогда? Это постоянно не дает мне покоя.

Я насильно вырвал свою жизнь из какой-то иной, возможно, предназначенной мне, судьбы. Может, это была ошибка?

Но я всегда радуюсь, что живу, и всегда мне по этому поводу как-то неловко.

Как это объяснить? Почему атомы характера располагаются именно так, а не сяк? И почему они неизменны всю жизнь? Только молекулы обновляются – до поры. Почему?

Как получается то, что называется «характер»? Почему состав и смысл моих обид, волнений, ревностей, страхов, суеверий, лукавств с собой и с другими точно такой же, как в юности? Да что в юности! В школе, в раннем детстве! При этом нельзя же сказать, что я не изменился с годами.

По частям – мне кажется – я могу понять всю жизнь, но – в целом – она мне никак не дается.

Может быть, знать все о себе – слишком печально?

Видимо, я все-таки что-то о себе не знаю...

Друг моей молодости, очень тогда близкий, Валя Тур смешно говорил про меня, что я знаю все и все неточно. И был недалек от истины.

Рассуждаешь о себе, как о другом человеке, и снисходительно относишься к тому, что не заслуживает снисхождения.

Порой даже самому себе не стоит открывать всю правду – о себе.

И тогда он стал копаться в себе. Он разгребал себя, как груду мусора.

Уровни откровенности человека с самим собой. Спускаешься с уровня на уровень, всякий раз зная, что и это еще не последний. Не каждому дана смелость дотронуться ногой до дна. Здесь – темная глубина, страх. Здесь – полная – порой отвратительная – правда знания о себе, разрешенная человеку Богом. Здесь сладость отчаяния. Ты начинаешь захлебываться им, захлебываться тоской. Но оттолкнись от дна, всплыви на поверхность, набери полные легкие воздуха, и, может быть, Бог позволит тебе удержаться. Но только для того, чтобы ты снова отправился – уровень за уровнем – на дно сознания и совести.

Образ, придуманный много лет назад в «Ожидании»... Мальчик по имени Сашка – тонущий в реке, отталкивающийся ногами от дна, чтобы пробить головой толщу воды и схватить ртом немного спасительного воздуха, перед тем как снова потянет на дно, и опять оттолкнуться, и опять наверх... Образ моей жизни, моей судьбы, моей слабости и силы... Но вот в чем беда. Со временем эти периоды между дном и воздухом все больше сокращаются. И наконец наступит такой момент, когда можно уже не оттолкнуться. От дна.

Бергсон: «Так давайте в наш собственный внутренний мир мы опустимся гораздо глубже, чем обычно, и тогда гораздо более мощная сила вытолкнет нас к поверхности».

И тут Он выпускает тебя из рук и говорит: «Плыви». Ты кричишь, захлебываясь: «Я же не умею плавать». И Он говорит, исчезая: «А мне какое дело?»

Какой, оказывается, гениальный смысл в поговорке «На Бога надейся, но сам не плошай». Здесь все, что можно, о свободе воли. Вся идея отношений Бога и человека.

Кто думает, что в раю живут воспоминаниями, ошибается. Воспоминаниями живут в аду.

Все-таки истинно верующие те, кто верит в ад как в совершенную реальность.

Но чем бы я ни занимался, какой дрянью, как бы ни продавал свою бессмертную, память брезгливо и настойчиво берет меня двумя пальцами за шкирку и тычет, тычет и талдычит: вспомни, вспомни, паршивец, может быть, это было самое лучшее, и самое страшное, и самое высокое, и самое таинственное, и самое сладостное в твоей жизни.

«Невозможно же жить и работать с неутоленным желанием иметь ангельски чистую совесть». Феллини, «Делать фильм».

А почему, собственно, я не должен гордиться собой? Кто мне это внушил? Кто заразил мою душу постоянной болью самоунижения и неуверенности? Кто? Я сам. Слишком много гордыни, слишком много грехов, твержу я себе постоянно и тоскливо, и этим только умножаю их.

Если можно было бы настраивать жизнь, как компьютер... Ох! И компьютер-то не всегда настраивается! И не все сохраняет.

«Там наверху» ничего не выбрасывается в корзину и ничего не стирается с жесткого диска. Даже не надейтесь на это. «Там», у входа, всё сдают: свои голоса, свои ощущения, свои мысли и чувства. Теперь все такие, как надо?

Яростное убеждение, что нет ни одного бессмысленного существования, что каждая жизнь – это необходимый и полезный атом, без которого не обойтись мироздании, без которого оно само никогда бы не существовало и никогда не будет полноценным... Но только не ищите в жизни смысл, тогда она перестанет казаться вам бессмысленной.

Мейстер Экхарт о «смысле жизни»: «Если бы кто-нибудь тысячу лет вопрошал жизнь: зачем ты живешь? – и она бы ему вообще отвечала, она не сказала бы ничего иного, как: я живу затем, чтобы жить. И это оттого, что жизнь живет своей собственной глубиной, бьет из себя самой. Поэтому она живет без всякого «почему» и живит себя самое. И если бы кто-нибудь спросил правдивого человека, такого, который действует из собственной глубины: зачем ты делаешь свое дело? Если бы он верно отвечал, он не сказал бы ничего иного, кроме того что: я делаю, потому что делаю».

Когда-то в детстве по ночам я придумывал себе восхитительную судьбу.

Я радовался под одеялом своим изобретениям собственной будущей – и при этом как бы настоящей – жизни, – ставившим меня в такое восхитительное – высшее – блистающее – вызывающее мой собственный восторг – положение. Я дрожал от счастья, смеялся и захлебывался. И верил! И очень много лет я так играл в себя – другого. Только менялась – на порядки – степень наивности и изобретательности. Жизнь вокруг менялась с возрастом, а игра оставалась. Кем я только не перебывал за это время – и великим актером, и великим летчиком, и великим философом, и, наверное уж, великим писателем...

С самого детства, родившись у своего отца Константина Финна, театрального драматурга и, между прочим, автора «Окраины» – повести и сценария фильма Барнета, я неверно, ложно понял, что такое писатель и что такое писательство. И это принесло мне наибольший вред – для дальнейшего. Однако не родись я так, как родился, что бы было со мной вообще?

Кино, типа, переехало мою жизнь.

Я никогда не признавал себя писателем. Сценарист – и всё, мне этого

достаточно. В юности меня, естественно, раздирали в разные стороны влияния – Бабель, Олеша, Хемингуэй, Пастернак, Дос Пасос. Когда я успокоился и выработалась кой-какая дисциплина сочетания слов, мне стало неинтересно писать выдуманную неправду. Для этого мне хватало и кино.

«Поверьте, что Бог недаром повелел каждому быть на том месте, на котором он теперь стоит...» Гоголь, «Избранные места...».

Не хочет быть человек тем, кем ему назначено быть. Не хочет, мучается, страдает, бьется, съедает себя, сжирает...

Жизнь не более чем материал для наблюдений и размышлений над ней самой. Я видел то, что видел, и слышал то, что слышал. Жизнь, как планктон в пасть киту, вливалась и усваивалась без разбора.

Жизнь рифмуется в самых неожиданных местах. Потому что рифмы жизни сами не знают о том, что они встретятся – когда и где. Рифмуется все – события и чувства, переживания и ненависть, страсти и бессилие, признаки и приметы, встречи и расставания – все рифмуется.

Но рифмуется ли завязка с финалом?

Когда жизнь понимает, что ей пора заканчиваться, она сама выбирает разные варианты этого конца. Но не предлагает их на выбор человеку, зная, что он все равно не примет ни один из них.

Я родился в високосном году. Ровно за год до начала войны.

Когда рождается новый человек, Бог о нем наперед знает все или каждый раз надеется?

«Павел есть прежде всего хотение, влечение, томление». Флоренский, «Имена».

Любая человеческая жизнь – это комедия, разыгрываемая перед Господом. А Он чего ждет от нас? Трагедии? Во всяком случае, не того, что люди перед ним разыгрывают. Вот это прекрасно понимал Чехов, упорно называя свои пьесы комедиями.

Сказать о себе всю правду? Последняя радость исповеди – искренность и вранье. Не обман. А именно – вранье. Правду? Да. Но только через вранье.

...Вот приоткрывается занавес, за ним полутемнота... суета... полуодетые, врасплох застигнутые светом... полузагримированные... – и выглядываю к вам и смотрю на тихо ворчащий зрительный зал. Гул затих. Сейчас вы увидите то, что вам не покажут более нигде. Я вышел на подмостки...

Извините, но в связи с внезапным заболеванием исполнителя главной мужской роли спектакль заменен другим, извините... Черт возьми, мы же не в ТЮЗ пришли, вправе, черт побери, за свои баксы ожидать, что дадут чего-то человеческого – человеческую комедию наконец, на худой конец, – а тут какого-то мальчика – московского – какая-то жизнь – что в ней таинственного – за свои-то баксы, черт возьми...

Но как только занавес с тяжелым пыльным шорохом разойдется, и на вас со сцены потянет затхлой прохладой, и вы увидите декорацию первой картины – аплодисменты художнику! – яркую в темноте декорацию – город, мой город весной, – все завороженно стихнет.

Вот улица Фурманова, вот Гоголевский бульвар, вот метро «Дворец Советов», а вот котлован с водой и плотами на том месте, где должен был быть этот самый Дворец Советов. Вот такая декорация, а актеры – это я сам, моя мама, отец, брат, отчим...

Вновь – заново – пережить переживания того – несчастного – одинокого – возрас-

та – со всеми его запахами и заусеницами, слезами и пороками.

Начнем с конца? То есть с начала романа.

Который никогда не будет написан… Потому что я не писатель?

Благими намерениями, как известно, вымощен путь в ад. А «благими» замыслами – куда? Тоже туда же?

Роман про мальчика, ставшего стариком…

Мой вечный герой – Сашка. В разных ипостасях.

Много лет назад один маленький актер, мальчик-красавчик с утиным носом, перекати-поле, странствующий неудачник и мелкий интриган, в приступе мании величия захотел сыграть Гамлета в провинциальном русском театре. Много лет спустя его пасынок, старый, больной и одинокий, лежал ночью на кровати, отвернувшись к стене, в дощатом дачном домике на краю большого леса. Над этим черным лесом две птицы куда-то летели, одна и говорит другой – на русском языке: слышь-ка, сестрица, тёмно, ночь, давай переждем, переспим, а то как бы в этой тьме-тьмущей злая птица нас не загубила. Нельзя, говорит ей другая птица, у нас с тобой, сестра, важная забота есть. Видишь, там, где темная заря и где лес кончается, несчастливая береза растет, под той березой дом стоит. Вижу. Так нам туда долететь надо. Летят дальше. Другая птица и говорит: ох, устала я, сестрица, давай переждем, переспим. Нельзя, говорит, первая птица. У нас с тобой, сестра, еще одна важная забота есть. Видишь, в темном лесе мальчик блуждает. Вижу, глянула вниз птица. А там черт из мутного пузыря выскочил. Хорошо, орел-орлович подоспел, железными когтями поднял Сашку за плечи, перенес над темным потоком. Еж подкатился Сашке под босы ноги, вывел-таки на невидимую дорожку. Серый волк подставил спину. Яблоня протянула черное яблоко. Тут над лесом звезда расцвела в черном небе, холодный лучистый цветочек на бархате небосклона. Внимание, сказала звезда. Будь предельно осторожен, будь стопроцентно внимателен, мальчик. Не верь никому, ни птицам, ни яблоне, ни печке. А уж кто-то гнался за мальчиком, топча и ломая сушняк, шумно вздыхая и ворча. Помогите, стонал человек в дачном домике. Он чувствовал, как его зрачки плавают во влаге, слюна вытекала из краешка рта на подушку. К стене отвернувшись, шептал: ты один, дурак, ты один – вот итог – всё, ты один. Сирин и алконост, сказал он вдруг громко. Два слова с женскими лицами, мгновенно став птицами, с шумом и пением вырвались на волю и полетели над черным лесом. Вот летят они над страшным местом. Злая ночная птица громко щелкнула на них жадными острыми зубами, замахала перепончатыми крыльями. Ох, не долететь нам, сестрица, не сделать дела, не выполнить поручения, говорит тут одна птица. Ох, крепись, сестрица, отвечает другая птица, не сделаем дела, не выполним поручения, домой Хозяин не впустит. Лети без страха, лучше спой мне, я послушаю, потом я тебе, так и долетим. Помогите, говорил человек, помогите, кто может, я один, меня все бросили, я беспомощен. Господи, дай мне утиный нос, дай мне сыграть Гамлета в пропахшем зеленой масляной краской театре… Голос в темноте – особый звук, слушающий себя – в темноте, – всегда кажется себе еще более одиноким.

Мне очень нравится мысль Цветаевой, что каждая – делаемая – вещь – враг, личный враг. Настоящая работа – враг, и я нападаю на нее неожиданно, из засады… Но потом отступаю – бесславно…

Я живу с этим врагом уже полжизни…

– Вона куда забрел малый… – сообщает одна птица другой.

Это они в финале видят моего Сашку в снежном поле, выкинутого с поезда, на котором он едет хоронить то ли Сталина, то ли Пушкина. И он идет босой по белой целине – за своим Ангелом-поводырем, в надежде все-таки перейти поле…

…Увидел на сверкающем разноцветном снегу отпечатки босых легких ног, не отвердевшие, словно только что живые теплые стопы коснулись этой раскаленной морозом сияющей поверхности. Кто-то до Сашки уже прошел этим белым путем. Он взял чуть в бок, следы словно свернули вместе с ним и вновь оказались перед ним. Теперь куда бы он ни сворачивал, они были впереди. И он вложил свои стопы в них и пошел указанным путем – и перешел поле.

Драматическое и мучительное расставание Ангела с самим собой – это с трех примерно лет. Контуры покидают тело и существуют теперь отдельно, наполненные не бренной плотью, а бессмертным светом…

Но когда заканчивается безгрешный период и нас покидает Ангел Детства, на его место сразу же устремляется неумолимый бессонный демон с компанией…

Как важна для меня эта «тема» – подросток.

«…Ибо из подростков созидаются поколения».

Человек – это катастрофа. Ум и тело рождают химер. И главная – на всю будущую жизнь – забота – ума или тела? – пережить, умилостивить химер, сговориться с ними, примириться или бросить им вызов.

Всю жизнь моим демоном был возраст…

И конечно, желание быть старше – желание расширить свою жизнь, которая, как казалось, была необычайно узка – по сравнению с жизнью взрослых. Это чувство расширения жизни, приходившее в моменты соединения с какими-то другими, старшими, вызывало чувство захлебывающейся радости и самозабвения. Оно иногда переходило границы, и забывалась разница между собой и старшими. Это можно было объяснить плохим воспитанием, но на самом деле это был процесс детской эмпирики, познания жизни.

Хотел стать старше? И для чего? Для достижения каких-то жизненных целей? Или для того, чтобы выравнять свое положение в этом мире?

Бунт против возраста в детстве и примирение с возрастом на склоне – два полюса сознания и существования. Но я не желаю примиряться!

Да кто меня спрашивает?

Как печально и как неправильно – хотя, наверное, правильно – то, что самый лучший возраст – момент произрастания – так драматичен для растущего – и так непонятен для растящих.

Мне всегда очень жалко детей, особенно мальчиков, своих – в первую очередь. Потому что я лучше многих знаю, какая трудная перед ними дорога и какие демоны подстерегают за каждым поворотом.

Бесценный, тягостный дар, единственное, что целокупно сохраняется с детства, – твое одиночество. Иногда думаю так: много потерял в молодости именно из-за того, что мало был в одиночестве. Хотя и был одинок. Но я так жаждал не быть в одиночестве! И так добивался этого! Больше потерял, чем приобрел?

Меняется все – сколько было уже перемен – меняешься и ты. Но только ты – один – пронизываешь всю эту жизнь, как обгорелый космический корабль.

Казалось бы, как все просто. Человек рождается очарованным, а умирает разо-

чарованным. Но какой длинный путь, какая огромная сложность...

Идеалистами мы рождаемся. Реалистами нас делают сложные отношения с собственным пенисом и первый выдавленный прыщ.

Мир, как сосуд, полный непрерывно кипящей и никак не выкипающей чувственности. Ах, если бы душа, ум и плоть думали и чувствовали одинаково!

А дьявол постоянно тычет когтем туда, где плоть особенно беззащитна и особенно прелестна. Для дьявола есть больные места в человеке, которыми он ловко пользуется. Для Бога есть весь человек.

Свирепая чувственность подростка.

Чувственность – и все, что находится в ее поле, – драматична, и драматизм этот вот-вот может перейти в трагедию – в любую минуту. Драматично несоответствие возраста и силы чувственности, желаний и возможностей, воображения и смутной нравственности. Само желание – это уже драма. Оно слепо, оно не читает книг, оно не справляется по священным книгам: можно или нельзя. Оно хочет и добивается. Оно существует само по себе – и уже в этом страшная драма.

«Невинность – это знание, обозначающее неведение». Кьеркегор.

Приливы и отливы прозы… В ненаписанном романе подросток Сашка ужасно боится умереть, так и не испытав ЭТО…

Гостиница южного города, прибежище военных и актеров. Зоя, соседка из номера напротив, жена подполковника – мадонна военных кочевий…

Это было перед праздниками – голая, худая, розовая, красная, блестящая, сидя боком – ерзая худыми – в мелких розовых прыщиках – ягодицами – на плоском отвороте чугунной с потрескавшейся эмалью ванны, долго и настойчиво терла пемзой распаренную пятку и подошву, стесывая огрубевшую выпуклую пористую беловатую кожу, положив ногу на худое колено другой ноги, так, что под маленькой складкой рано родившего живота был не виден его вожделенный низ. А он, Сашка, прокравшись по пустому коридору в кафельную умывальню, пахнущую банным туманом, подглядывал – с пересохшим ртом и стуком сердца в ушах, – слизывая языком сухость с приоткрытых отвердевших губ – упираясь взглядом прямо в ее бледно-розовую подошву с расправившимися складками, с натянувшейся от напряжения мокрой кожей, с напряженно растопыренными пальцами, по которым ходила пемза… И ничто потом так не волновало его, как это воспоминание, этот образ: свесившиеся светлые – но не надолго потемневшие от воды – блестящие прямые волосы, свесившиеся на одну сторону и тихо касающиеся друг друга груди и чуть – как и у него сейчас – глупенько приоткрытый ротик, и как она меняла ноги, разводя их, и тогда он – во мгновение – видел бритую рыжую – колкую, наверное, – полянку с этой чуть вдавленной в нее тонкой тропиночкой – словно проведенный чьим-то остреньким ногтем – прочерк – уверенный и нежный разрез – заповедный вход – туда, о чем он знал, и думал, и не понимал, и мечтал, и ждал, и не надеялся.

Иногда он думал – ему казалось – она знала, что он смотрит на нее, потому-то ее движения были чуть замедленны, чуть напоказ – может быть, она вредничала, шалила с ним, а может быть, сама – зная о нем – влажном, глядящем, страдающем, – сама испытывала ту же, что и он, сладостную ломоту и тягость в животе, и желание, чтобы это длилось, и желание вдруг вывернуться – ему – невидимому – навстречу, напоказ, схватить себя и вывернуться всем

своим красным и горячим, так, чтобы крики и стоны вырвались из груди – бесстыдно и торжествующе – на всеуслышание. Но так или не так – разбери. А пока что сидит голая Зоя, жена подполковника, ничего и никого не видя, кроме себя, и только пемза ходит в руке, только рот приоткрыт мечтательно и кругленько, как у рыбки.

У них так было с детства заведено, что мама всегда целует его перед сном. Но в этот раз в их гостиничном жилье он ухитрился так зарыться в подушки, притворяясь спящим, что она не смогла к нему подобраться. Постояла, улыбнулась и ушла. Сказала себе: вырос. А на самом деле он только что видел голую Зою.

...Но многое переживалось внутри, и эти переживания, эти страсти, какими бы искренними, какими бы естественными они ни были, заключенные в тесном и замкнутом душевном помещении, отравляли тело.

Вдруг он почувствовал зуд во всем теле, он чесал себя со страстью, унимался зуд в одном месте, возникал в другом, он скреб себя ногтями ожесточенно, как будто хотел соскрести с себя эту воспаленную кожу, с кровью содрать ее с себя. Ему казалось, что этот зуд – шумит, что у него есть какой-то звон, и он в какой-то момент побежал, как будто хотел убежать от этого ощущения, от необходимости раздирать и мучить себя, забился куда-то, подтянул колени к подбородку, заплакал, потом пришел в себя и сказал себе: ну и ничтожество же ты, Сашенька…

«В Каббале нечистые, то есть эгоистические, желания получить наслаждения для себя называются клипот – кожура. Потому что как кожура защищает плод в период созревания от вредителей и сохраняет его, поспевший уже, так и духовные нечистые отвлекающие силы, предназначенные для развития человека, а сыгравши свою роль, пропадают».

Кто-нибудь когда-нибудь думал о том невероятном переходе энергии простодушия, наивности, доверия, капризы, смуты необычайной, дневной и ночной – о переходе одного состояния детства в другое – уже греховное – в другую энергию? Энергия абсолютного блуждания в море существования – без какой-либо нравственности и без поиска ее. И вопросы – детские вопросы – это одно из самых поразительных явлений экзистенции, это ведь то, что предвещает веру и науку.

Чувства, страсти, грехи подчиняются одной и той же схеме по одной и той же программе, испокон веков принятой и утвержденной еще тогда, когда в начале было Слово, а змей уже окучивал и поливал яблоню и ждал плодов.

Страх и наслаждение. Причина большинства грехов человеческих.

Нет, я не осуждаю себя подростка, хотя за многое надо было бы осудить. Мне себя жалко, и я понимаю себя того сейчас гораздо больше, чем когда бы то ни было...

«Я перечел теперь то, что сейчас написал, и вижу, что я гораздо умнее написанного». «Подросток».

Достоевский гениально бестактен в описании чувств и поступков.

Ахматова: «Я вот теперь в Москве перечла «Подростка». Ах, какая вещь! И все это совсем не страшно. К реальной действительности это отношения не имеет. Это все стороны его души – и только. В действительности ничего такого никогда не было и не бывает».

Бывает, бывает!

Анна Андреевна ведь подростком-то не была. Мужеского пола.

О, это сложное произрастание – детское, отроческое – в воображении без любви! Страшнее бедности. Как много – от этого – на всю жизнь.

А может быть, и у меня должна была быть своя идея, как у Подростка? Может быть, ее-то мне как раз и не хватило?

Слеп человек, а жажда жить сильна.
И почему б из лужи не напиться?
И почему бы мне не воплотиться
Еще хоть раз – чтоб испытать сполна
Все, с самого начала: детский ужас
Беспомощности, едкий вкус обид,
Взросленья муки, отроческий стыд,
Подростка мнительного неуклюжесть?

Уильям Йетс

Когда на экране кто-то, одинокий и бесстрашный, медленно въезжает в маленький чужой город на лошади, душа наполняется сладостной тревогой.

Каждый подросток приходит во враждебный мир, как одинокий герой вестерна в чужой город. Один против всех. Нет, скорее, все против него. Но он редко бывает так же ловок и находчив, он редко побеждает. Главная идея «подростка», конечно, в Давиде, все-таки поражающем «взрослого» Голиафа камнем из пращи.

Чисто детское, к несчастью, сохраняемое у многих всю жизнь, чисто детское – раскорячив ноги, выпучив глаза, покраснев, кричать – всем, всем, всей этой массе – враждебной – не различая в ней милых, дорогих, любящих тебя лиц – если они есть, конечно, – кричать: вот вы, вы все, все, все...

Чувство радости от гнева. Вдруг вспыхивающее желание на кого-то кричать, испытывая от этого какой-то восторг. Может быть, это объяснялось необходимостью выбросить – выкрикнуть – из себя все темное, дурное?

«Я тебя не люблю» ребенка... Потому что любовь – это все, что у них есть...

Подростковый «гамлетизм»...

Месть, возмездие, смерть отца, преступление матери... Когда это случилось, Гамлет не был подростком. Но ощущения – обиженного подростка из Достоевского. Кстати, у Достоевского с Шекспиром гораздо больше общего, чем мне казалось раньше. Шуты, например.

«Быть или не быть» – это вопрос подростков и стариков. Мост между подростком и стариком – вся – мгновенная – жизнь.

Для меня «Гамлет» – это прежде всего «Трагедия о свободе воли». Вырезанное из темной вечности и вставленное в раму, как рембрандтовское «Возвращение блудного сына».

Что такое «Гамлет»? Рассуждение о жизни и смерти. Он живет ради смерти. Он знает, что умрет. Месть – это смерть...

Разговор Гамлета с бывшими его учениками уж очень похож на разговор Христа с фарисеями (Мтф. 16, 1–4).

«Гамлет» и Гамлет – с точки зрения христианской.

Быть или не быть – это быть ему христианином или не быть, заснуть – это о бессмертии души... Гамлет, если бы существовал в реальности точно такой же, как у Шекспира, человек, должен отправиться в ад. Гамлету же литературному дарован вечный рай человеческого внимания и интереса. Тут вообще какое-то гигантское противоречие, корни которого, наверное, в таинственном соединении – в шифре прасознания – религиозности и безрелигиозности, христианского и языческого.

Дневник принца Гамлета.

Не вызывает никаких сомнений подлинность этого дневника, найденного во время ремонта Эльсинора слугами Фортинбраса в одной из комнат дворца под кроватью. Покойный принц постоянно делал записи на его страницах. В них он предстает в несколько ином образе по сравнению с традиционным.

Запись в дневнике принца Гамлета: «Что-то изменилось, неладно что-то. Сегодня впервые не смог отличить кукушку от ястреба». (Перевод с датского.)

Герой скольких жизней, судеб и сознаний – Гамлет. Поистине Гамлет связывает наш мир во времени. Гамлет и, пожалуй, Дон Кихот и Дон Жуан – это сотворенные на глазах человечества, а не где-то за пределами Бытия, боги. В их честь надо устанавливать статуи на площадях, как античным богам.

Опять попытка романа…

И, начитавшись «Гамлета», мой Сашка играет в то, что он как будто живет в Эльсиноре… Играет на улицах, играет под одеялом, играет в школе…

В романе Сашка слышит, как актер и режиссер, высланный в этот город, говорит отчиму, собравшемуся сыграть Гамлета:

– Эльсинор... Я не согласен с тем, как обычно трактуют Эльсинор – как угрюмый, серый, каменный, суконный... Он живой, он пестрый, он яркий – это не скалистый берег Скандинавии, это Лондон... Воровской, кровавый, нищий и распутный…

И дальше:

– Всё есть всё... И эта комната – тоже Эльсинор... Каждая клетка, каждая молекула бытия – ограниченная небом и землей, или потолком и полом, – это тоже Эльсинор, это воображением и соображением сооруженная лаборатория для исследования и понимания самых главных человеческих страстей в том чистом виде, в каком ими нас наделил Бог.

Гамлет – месть, Отелло – ревность, Лир – старость...

В терновнике северный ветер свистит.
Да ну его, пусть себе свищет, зуда!
Дофин, мой наследник, не бегай туда.

Почему – вот уже сколько лет – на меня безотказно – щемяще – действуют эти слова Эдгара, притворившегося Бедным Томом, чтобы оберегать сумасшедшего Лира?

Да, не удивляйтесь, старость – это страсть. Одна из страстей человеческих. Хождение по мукам, хождение по страстям… Хождение по старостям…

Месть – это дело языческое; возмездие – христианское, наказание за грех, не за личный ущерб, даже и кровный – кровавый – ущерб, – а возмездие за грех, то есть понятие более широкое, более моральное, более вселенски ответственное.

«Страшная месть» пробудила в моей душе то высокое чувство, которое вложено в каждую душу и будет жить вовеки – чувство священнейшей законности возмездия, священнейшей необходимости конечного торжества добра над злом и предельной беспощадности, с которой в свой срок зло карается. Это чувство есть несомненная жажда Бога, есть вера в Него. В минуту осуществленья Его торжества и Его праведной кары оно повергает человека в сладкий ужас и трепет и разрешается бурей восторга как бы злорадного, который есть на самом деле взрыв нашей высшей любви и к Богу и к ближнему...» Иван Бунин, «Жизнь Арсеньева».

И вот моя душа опять стоит у ворот Эльсинора…

Душа – воздушный шарик на веревочке... Ветерок... трепет...

Ну вот и всё. Я пришел. Я стою у городской стены. Перед городскими воротами. Стражники впускают не всех. Я мал и невзрачен. И очень беден. Как пройти мне в город, как упросить стражников впустить меня?

Сашка. Он так мал и хрупок, и так нежно его лицо. И мне так жалко его.

Из-за городской стены слышны голоса и шум…

Рябой стражник с копьем… Кажется, что и голос у него тоже рябой…

– Сколько тебе лет, мальчик?

– Мне уже тринадцать…

– Не врешь?

– Нет, правда, честное пионерское.

– Что у тебя есть, пацан? Тут плата нужна. За вход.

А у моей души всего-то что и есть – одна заветная монетка…

– Не знаешь, как город наш называется, тетеря? Эльсинор. Славный город Эльсинор. Запомни.

И тогда душа заплатила монетку за вход – страшным, грубо смеющимся стражникам.

– Так давай, проходи, не задерживай других…

– Вот он! Вот он! Лови!

Эльсинор. Шайка босоногих мальчишек. Стая маленьких босых бесов – коварных, ловких, жестоких, безжалостных – избравших его жертвой, объектом постоянного преследования, травли...

И бегут за мной по камням, и гонят меня… Может быть, это мои грехи?

Подбегут, налетят – их не слышно, ноги босые... Дыхание... И я спасаюсь от них по кривым улицам заколдованного города… И шепчу себе, как шептал Ангел жене Лота:

– Спасай душу, не оглядывайся!

Они летят, маленькие черные – крысиные – крылышки вырастают у них... Они взлетают и снова опускаются на землю... Бесенята...

Добрый рыцарь спасает его от шайки босоногих…

Майлс Гендон из «Принца и нищего»?

И повелел Господь ангелу Своему:

– Принеси Мне самое ценное, что ты найдешь в этом городе.

И принес Ему ангел оловянное сердце и мертвую птицу.

И этот голос из детства – вечный голос добра и слез:

– Ласточка, Ласточка, крошка Ласточка!

Счастливый Принц стоит на площади в Эльсиноре... Ласточка, выклевав его драгоценные глаза, кружит вокруг его слепой головы… И звездный мальчик жестоко гонит от себя собственную мать-нищенку…

Сегодня в темную комнату, где я слушаю музыку, тихо заглянула робкая нищенка. И оказалось, что это моя мама. Совсем, как в сказке Оскара Уайльда «Звездный мальчик». Но я не прогнал ее, как он. Однако она так же быстро исчезла, как и появилась.

Мама, уплывающая в маленькой лодочке, лицом ко мне, взглядом – чистым, робким и детским – ко мне.

Я благодарен маме за то, что она в меня верила.

Это мамины молитвы, наверное, помогали мне.

Мама, мама… Как я виноват перед тобой…

Через Книгу Иова нам сказано: нет такого страдания, которым мы могли бы сполна заплатить свой долг. И не надейся, чело-

век, что, отстрадав, ты можешь быть спокоен.

Когда мама плакала – наверное, было от чего, – я гладил ее щеки и утешал:

– Полно… Полно…

И мне очень нравилось это говорить.

Откуда я взял это слово в семь лет? Из какой книги?

Что? Мама с балкона пятого этажа зовет меня со двора? Уже пора домой? Я не хочу, мама, еще рано. Разве уже зацвел миндаль? Разве кузнечик отяжелел? Ну можно мне еще немного поиграть, мама?

Читаю Черчилля об ужасных и героических событиях сорокового года в Европе. И вспоминаю рассказы мамы, что именно этот, сороковой, был в Москве самый обеспеченный, даже богатый, и беззаботный… Тут и я родился. И ровно через год вся беззаботность исчезла в эвакуации.

Брат Витя сказал, что в Куйбышеве мы делили одну квартиру с Эренбургами.

А в Чистополе или в Берсуте соседями были Катаевы, Всеволод Иванов. Но, может, это было уже в Ташкенте? А я наелся какого-то холодного сала и чуть не помер…

Мы вернулись в Москву на Фурманова в 1943-м. Одно из первых воспоминаний в жизни. Коридор, узкий и длинный. И переполох! Перед нашим приездом кто-то свел у нас французского бульдога Роя, остававшегося с кем-то в Москве. Десятилетний Витька побежал на улицу. Мне кажется сейчас, что я смотрел на него из окна кухни… Подстилка с собачьим запахом еще долго лежала в коридоре возле входной двери…

«Ташкентский» шрам на моей левой ноге. По семейному преданию – Петя Катаев катал меня на велосипеде по какому-то ташкентскому пустырю. Мы упали, и я порезал ногу стеклом до кости. Пети давно уже нет. А шрам заметен до сих пор. Нет и друга моей юности Ильи Катаева – оба сыновья Евгения Петрова. Вот мы с Ильей вместе на ташкентских фотографиях, маленькие, черненький и беленький… Он умер вроде бы в Америке. Их мама, Валентина Леонтьевна Грюнзайт, как известно, прошумела навстречу влюбленному Олеше, «как ветвь, полная цветов и листьев». Когда декабрьским вечером сорок седьмого года мы с мамой встретили его в темном Лаврушинском дворе, он шел от нее…

В декабре это было? Да, в декабре. Цвет декабря, несовпадение часа и тьмы. Несовпадение тьмы и начала детского праздника. Лаврушинский двор. И ужасный человек, замотанный, закрученный каким-то невероятным шарфом, свисающим до земли с его маленького, огромного, страшного тела. Он является из тьмы. Он пьян. Я уже хорошо знаю, что это такое. Он приближается к нам, я понимаю, что сейчас он нас убьет. Мы вдвоем с мамой, мы беззащитны в темном дворе. Сейчас этот страшный будет нас убивать. Он наклоняется, как будто падает, и целует маме руку.

– Это Олеша, – говорит мама гордо, когда он исчезает.

Я тогда еще не знал, что он Карлович. А узнав, испугался бы еще больше, сообразив, что он сын страшного карлы Черномора…

Поздно вечером по Каменному мосту, от Замоскворечья к центру, идет человек. На середине моста он останавливается. Он вспоминает, как тридцать шесть лет назад поздно вечером он шел здесь с мамой. В Кремле ярко и ясно горело одно окно.

– Сталин! – торжественно, с гордостью говорит мама. – Это Сталин!

Гордиться и Олешей, и Сталиным? Вот такое время…

Молодая мама. Не было, конечно, этой прямой мощной красоты, как у Нины Габрилович. Скорее, такое что-то западное – что-то пастельное – импрессион – ренуаровские краски, как говорили про нее, – чуть смазанное – что просило шляпы – сдвинутой – и взгляд из-под шляпы – очень милый и не прямой, чуть улыбающийся, голубой взгляд – что просило определенной позы – в кресле – нога на ногу – и длинной папиросы, которая могла и не куриться, а только держаться в пальцах, а если куриться, то чуть манерно – это просило молчания в разговоре, этого молчания с улыбкой, которая была как бы частью разговора, с тайным и бесцельным флиртом, но без звука, без слов – дыхание и улыбка говорили больше – и взгляд визави всегда привлекался не к фигуре, а к лицу, словно написанному на воздухе, на этом золотисто-голубоватом – от папиросного дыма – хорошо пахнущем воздухе состоятельной квартиры, благополучного – довоенного – мира…

Фадеев у нас на Фурманова. Сорок четвертый год? Меня будят свет и шум из соседней с нашей детской большой комнаты, столовой, где за круглым столом пьют и громко говорят взрослые. Мама выносит меня в одеяле. Сейчас мне почему-то кажется, оно было зеленое. Может, потому что рюмки, потом все побившиеся узкие граненые столбики, были из зеленого стекла, ярко освещенного лампами из-под большого абажура над столом. И вот зеленый цвет этого просонья…

В коричневом костюме, высокий, с белой головой шел Фадеев по Горького возле своего дома рядом с магазином «Грузия». Того самого Юлькиного дома с «квартирой без взрослых», с которым у меня потом будет связано так много, что и до сих пор не дает покоя. Таким я его увидел и запомнил. Но тогда – в начале мая пятьдесят шестого года, за две недели до его самоубийства, – что я там делал?

Маленький, когда меня укладывали спать, я приспособился падать с кровати. Совершал я эту хитрую операцию, чтобы привлечь внимание взрослых, сидевших за столом в соседней комнате. Со светом сидели, на зависть мне, и интересными, волнующими мою любопытную душу разговорами. Сначала я долго слушал их голоса и злился, что не могу разобрать все, что они говорят, потому что они часто – потише – сообщали друг другу «взрослые» вещи и смеялись. Тогда я начинал медленно сползать с простыни. Но надо было упасть так, чтобы не стащить с собой одеяло и не улечься на него. Не было бы необходимого эффекта и шума. Но вот я на полу, дверь открывается. Свет, лица. Наверное, когда ко мне подходили, я делал вид, что сплю, свалился во сне, бедный мальчик. Верили мне? Кто их знает! Их давно уже никого нет…

Мальчишки, в своем большинстве, всегда вызывают подозрения. Взрослые всегда находятся в некотором заговоре по отношению к ребенку.

Вот что имело огромную притягательную силу – мир взрослых, тайны взрослых, дела взрослых – полупонятые, – но рождающие сладостную и мучительную – стыдную – энергию расследования: догадок – открытий – расшифровки тайн…

– Мама, оставь хоть щелочку…

…Через эту щелочку проникал не только свет, но и голоса. Взрослой жизни. В «большой» комнате, за круглым столом-сороконожкой. Там играли в карты, пили, сплетничали, кокетничали, ревновали…

– Мама! Оставь щелочку! Я не хочу засыпать в этой тьме.

Темный, волнующийся мир воображения, где близкие постоянно гибнут, куда бы и насколько ни отлучились – от меня, – и сам гибнешь, но реже, потому что надо сохраниться, чтобы знать, страдать… Темная, страшная комната – детство, – где надо пробыть, чтобы увидеть, как все же высветляются углы и начинают светиться неожиданные спокойные щели…

Что можно сделать из мрака комнаты, особенно если примешать еще немного яркого желтого света от проехавшей машины и света из щелки под дверью да еще прибавить таинственный и странный звук падающих неведомо где капель, и тихий шепот, и шаги…

Однажды в детстве, прочитав в «Черной курице» о том, как мальчик слышит, прижав ухо к подушке, шаги уходящего навсегда подземного народца, я тоже стал слышать эти шаги. А потом понял, что это стук моего сердца.

До сих пор. Иногда – сквозь полусон: тук-тук-тук… И знаешь ведь, что в голове, но все равно – как будто от тебя все наконец уходят…

Мама ушла от отца в сорок пятом. К юному красавчику актеру.

Вдруг пришло в голову… А может быть, вся история разрыва отца со мной и с братом – из-за меня – это отголосок маминой измены?

Мама и папа были похожи друг на друга. Но это стало заметно только в их старости… На фотографиях.

Были в Иванове на фестивале «Зеркало». С картиной «Подарок Сталину», где герой – все тот же Сашка, сосланный в Казахстан. Дед умирает по дороге, и сирота попадает в аул, к казаху-железнодорожнику… Поехали с Рустамом Ибрагимбековым и женами в Плёс. Тот ли это – мамин – Плёс? Где она, молодая, на снимке с еще более молодым Галичем. Я все собирался подарить эту фотографию Александру Аркадьевичу, но не успел, он уехал. Подарил много позже его брату – Валерию Аркадьевичу Гинзбургу, оператору. И его нет.

И вдруг, взглянув в зеркало, увидеть вместо своего – мамино лицо… А иногда сидеть за письменным столом, как сидел отец – поворот и наклон головы над левым плечом, подбородком в плечо и такое выражение лица, которое чувствуешь изнутри. А иногда говорить по телефону голосом брата и самому это слышать.

В зеркале… Иногда – мама, иногда – папа… И все это – я…

Закрывал компьютер, и вдруг на меня из черного зеркала экрана взглянуло лицо моего отца.

В девятнадцать лет в письме к своей первой подруге Рильке называет мать «падким на развлечения достойным для сожаления существом»… В противоположность Рильке я никогда не сочинял маму. Отца сочинял. Маму – нет. Я боялся трогать ее образ, боялся заглядывать за пределы ее – данного предо мной – существования.

Не было бы счастья, да несчастье помогло… Какое счастье, что я не был «писательским сыном»!

Но жил в писательском доме на Фурманова, том самом, откуда забирали Мандельштама и где умерли Андрей Белый и Булгаков, том самом, постоянно разваливающемся, откуда все время бежали – сначала в Лаврушинский, потом на «Аэропорт». Я даже был приписан к писательской поликлинике в Лаврушинском дворе и подвале Театра Советской Армии и два лета провел в литфондовском пио-

нерлагере, где научился пить и курить. Но все же был неполноценный писательский ребенок – жил без отца – в нищей семье… Зачерпнул в детстве несчастной жизни… И, знаете, я благодарен судьбе за это… Да кем бы я был без этого?

«Диоген, сквозь дыры твоего плаща проглядывает твое тщеславие».

В первом моем лагере, кажется в 52-м, я был взят под опеку кумиром всех писательских дочек и родственниц Мишкой Ардовым. Он был очень красивый мальчик. Ходили слухи, что из-за него даже вешалась одна девочка – на пионерском галстуке. Сейчас он известный отец Михаил. Пишет книги. Мы с ним встретились недавно на дне рождения Кости Щербакова, его соученика по МГУ. Он все время анекдоты рассказывал.

Израиль, Ор-Иегуда. Вечером к Давиду Маркишу приезжает из Иерусалима писательница Света Шенбрунн, и я узнаю, что мы были с ней в одно время в пионерском лагере Литфонда в 1952 году. Солагерники.

Как давно мне не снились цветные сны…

Я видел местность, где не был сто лет. Река за это время совсем заросла зеленью. Я видел место, где стоял с удочкой в пять часов утра, счастливый, что поднялся так рано, и рядом со мной верные друзья. Четыре фигурки из пионерского лагеря – в мелкой фабричной – окрашенной: фабричка текстильная – воде…

Пионерлагерь. Я в старшем отряде. Курим папиросы, пьем вино и даже водку, которую нам доставляет губастый семнадцатилетний парень, местный телеграфист. Он рассказывает похабные анекдоты и анекдоты про евреев. Волосы у меня светлые, выгоревшие, веснушки, и я непонятен. Физкультурник Володя. Старшая пионервожатая Рая, грудастая, мощная, веселая, в шароварах. К концу второго срока сколачивается компания старших. Сашка Недогонов, с черным чубом, добрый, сильный, веселый. Рая к нему явно неравнодушна. Женька Невский, родственник директрисы лагеря Марии Николаевны Адольфе. Он в очках, прямые светлые волосы зачесаны назад. Гарик Тёмкин, местный дачник, невысокий, крепкий, с рыжей шевелюрой и веснушчатым лицом. И я – ребенок с виду, но крайне начитанный и порочный. Правда, в потенции и в теории. Пионервожатая Райка по вечерам, в полутемноте, собирает в пионерской комнате – а живем мы в школе – «своих». Пьем вино. Потом, уже в начале осени, мы все встретились, как и договаривались, в парке Горького. Райка оказалась здесь, в городском виде, очень некрасивой, но такой же веселой и заводной. Что мы там делали, в парке?

Мы все писательские дети – Боря Ардов, Алеша Герман, Алеша Симонов, братья Михалковы, Алеша Габрилович, Андрюша Смирнов, Саша Червинский, Ваня Дыховичный, Сандрик Светлов, я – называю только тех, кто связан с кино… Очень разные родители, разные судьбы, разные семьи… Положение и дальнейшая судьба потомка часто – это, конечно, не правило – зависели от положения родителя…

Я-то был подвержен зависти, тщеславию и честолюбию с очень раннего возраста. Вспомним, как я мечтал, чтобы отец получил Сталинскую премию за «Честность». А получил он постановление ЦК и статью в «Правде».

Я хорошо помню, как Алеша Габрилович, поднявшись на этаж, в нашу 67-ю квартиру, сообщил мне со слов отца, что Финна забаллотировали на Сталинскую премию. Был, между прочим, жуткий 52-й год! Через некоторое время появилась пе-

редовая в «Правде», то есть реальная возможность посадки. Я думаю, страх этих дней повлиял на всю его дальнейшую судьбу – привел в партию, подписал отвратительное письмо о Пастернаке…

Я нашел свидетельства – в книге Вакс-берга, например, – того, что фамилия моего отца была в списке тех, кого в 53-м году отобрали для нового «дела», значит, уничтожения. Какая судьба ждала бы нас с мамой и братом – и, между прочим, с отчимом Борисом Авиловым – если бы…

Из письма Пастернака: «одни… живущие скромно и трудно писатели в Нащокинском переулке, другие… блестящие жители Лаврушинского…»

Вспомнить, как мы с мамой или с Витькой ходили из Нащокинского в Лаврушинский – к отцу, в «гусевскую квартиру»…

Я думаю, отец женился на Нине Гусевой, маминой подруге и вдове его друга поэта Виктора Гусева, еще и потому, что хотел все-таки – сознательно или подсознательно? – жить в Лаврушинском доме.

Внуково. Часть детства. «Гусевская дача», крайняя на улице, кажется, «Ул. Виктора Гусева». Огромный участок с грибами граничил с Бубенновым и волосатым Ильинским, прыгающим с ракеткой на собственном корте. С другой стороны поле, куда ходила гулять с немецкой овчаркой Любовь Орлова в брюках. Напротив – Милютин. На параллельной улице – Сурков, Дунаевский, Утесов с березами. На перпендикулярной – Громыко, Образцов. На той стороне прудика – Твардовский, по слухам, в пьяном виде залезавший на дерево. Александров приходил из своего чаплинского шале к отцу и что-то врал про Сталина. Там, на втором этаже, на веранде я сначала готовился к переэкзаменовкам, а потом к ВГИКу, к новой жизни. Однажды, кстати, Ильинский захватил меня в свой ЗиМ и привез на переэкзаменовку по физике. Директор школы Ронин и Денис Артемович по прозвищу Студебеккер, физик, антисемит, главный враг, курили перед входом, по летнему делу. Они обалдели, увидев Ильинского. И меня в его машине… Но я не очень был любим на «гусевской даче». И, может быть, они были правы.

Помню, как ненавистный и презираемый всеми учитель физики по прозвищу Студебеккер, шут и садист, с помощью генератора Вимшурста пропускал через несчастного двоечника Кельциева возникшее на глазах класса электричество и у того над плачущим от ужаса личиком с круглыми карими глазами поднимались вверх короткие и жесткие черные волосы. Студебеккер почему-то иногда вел урок, не сняв с себя длинное кожаное коричневое пальто. Отгадка такой странности была вскоре получена к общему восторгу: в глубоком кармане кожаного ожидала своего момента четвертинка. Я тоже был несчастный двоечник, но надо мной он издевался по-другому. Я ничегошеньки не понимал в физике. Как и в химии. Как и в математике…

У Ильинских был не только ЗиМ, купленный с согласия правительства у китайского посольства, но еще и единственный на дачной улице московский телефон. Отец иногда просил для меня разрешения позвонить, кажется, это тоже было связано с проклятой переэкзаменовкой из девятого в десятый, и жена Ильинского Еремеева милостиво подпускала меня к телефону.

Много лет спустя в Союзе писателей, в Клубе на Воровского, в маленьком «парткоме», была панихида по отцу, с которым я не виделся до этого десять лет. Ильинский пришел к его гробу, один из очень немногих. Двумя годами позже мы с Ильей Авербахом на Каретном уговаривали его

сняться в «Объяснении» в роли Старика, в прологе и эпилоге. Он отказался.

Тайный механизм памяти вдруг, и как всегда без всякой связи, вызывает из небытия актовый зал моей 59-й школы, и мы стоим – по какому поводу? – в несколько шеренг. И я, в серой гимнастерке, рассказываю кому-то с тайной, сладострастной и ничем не оправданной в реальности гордостью, что мой отец купил машину «Победа» – МО 02-15, серый цвет. Типа – это моя машина… Ах дурак!

Были «майские», мы с Витькой шли на «плановый» Нинпетровнин праздничный обед в Лаврушинский, для мальчиков от первого брака. Я ем фруктовое мороженое «в стаканчике» – помню его вкус и цвет. На мне пионерский галстук. Где-то уже в Замоскворечье на меня почему-то нападает какой-то здоровый обалдуй. Хулиган, как тогда говорили. Витька за меня заступается...

Мой брат, Виктор Константинович Финн, доктор двух наук, профессор, говорят, выдающийся ученый. Ему восемьдесят один…

Так называемая «презентация» Витькиных видеомемуаров в РГГУ... Много народу, ведет Басинская… Ничего больше не напишу, так меня это растрогало и взволновало...

Старый замысел. Два брата сидят на футбольном стадионе – сейчас – и вспоминают футбол прошлого, начиная с сорок пятого, говорят только об этом. Два пожилых брата на полупустом стадионе. И футбол никому не нужен, и они никому не нужны, и ничто никому не нужно. А потом оказывается, что все на свете нужно, иначе света не будет.

Всегда был равнодушен к цирку. Хотя яркость его очень привлекательна. И тут нет противоречия. В сорок пятом году отец повел Витьку и меня в цирк – двенадцать и пять лет. Конечно, программа была посвящена Победе. Единственное, что осталось в памяти, – конные казаки, которые носились по желтой светящейся арене с очень блестящими шашками, в очень нарядной форме, почему-то сейчас мне видится – ярко-голубой.

Может быть, любовь к яркости и силе цвета – к свету – я вынес из театра, увиденного в детстве – ереванский театр, задники в Детском, сморщенная – леденцовая – слюда на софитах...

Где же это было? Политехнический? В каком-то амфитеатре? Они пели, эти ребята в гимнастерках без погон, всего два года назад вернувшиеся с войны, хор фронтовиков. Наверное, они казались нам, семилетним, бесконечно взрослыми. Они пели для нас военные песни.

Я их вижу… Но не слышу.

Помню с невероятной ясностью, как вечером в дачной местности Загорянка мой двоюродный брат красавец Женя Дмитриев, тогда еще юноша, нес меня на дачу, после того как меня помыли где-то на другой даче, потому что у нас, видимо, не было для этого теплой воды. Помню даже ощущение восторга, когда я, сидя у него верхом на шее, касаюсь босыми ножками его груди и держусь за черноволосую голову… И при этом я как будто смотрю со стороны на это освещенное дачным электричеством мгновение подмосковной жизни сорок шестого года… Я еще помню… Но в тот момент, как я умру, эта линия памяти – часть памяти мировой – оборвется навсегда и безвозвратно.

И этот дачный звук преодолевающего глубокие лужи грузовика с вещами…

Солнечный жаркий день и запах горячего клубничного варенья...

Детство, похожее на пенку с варенья...

Отправимся в безвозвратное путешествие – на поиски стрекоз, летавших некогда с жесткими, странно прозрачными, переливающимися геликоптерными крыльями в солнечном свете – над речками – в детстве, на даче под Москвой…

И если уплывать, то не морем, да здравствует его красота, а по реке. Ведь и приплыл тоже – по реке. Голышом. Ранним утром. По неширокой деревенской речке в зеленых берегах и с очень чистой водой. Пусть и вода тоже, как и берега, будет зеленой от тихо падающей в нее хвои.

И просвечивающее сквозь черно-зеленую воду тельце, когда, отфыркиваясь и прижимая подбородок к груди, на которой всегда почему-то оставалась дорожка – бледная бородка – от ила и водорослей, – движениями рук, ног поддерживал себя на воде, чтобы смотреть в небо. А на склоне холма, над приречными кустами – дочерна прожженная земля – здесь палили свинью – и пьяные мужики говорили беззлобно: бежи, бежи к мамке.

Теплый грибной дух – большого вкусного грибного варева – лета – дух – как будто прикасающийся к тебе добрыми влажными руками – дачи – лета – семьи...

И как всегда долгий, однообразный и шумный дождь за дачным окном делает жизнь более домашней, более семейной.

Звук дождя ночью в детстве.

Тихо проснуться в середине ночи и услышать дождь. Улыбнуться тому, что скоро будет громкое утро, солнце, мокрая трава, босые ноги… И снова – заснуть…

То единственное, неповторимое, дачное, подмосковное, что солнечно-светлой, зыбкой аурой окружало речные пляжи, волейбольные площадки и пятачки перед пахнущими керосином и дешевым печеньем магазинами, что слышалось в голосах, перекличках и смехе, в шуршании велосипедных шин по дорожкам, усыпанным хвоей, и шаркании подошв по доскам танцевального круга, что чувствовалось на запах, цвет и вкус, что было, да сплыло.

Деревянная веранда, вся застекленная, с фонарем, вечернее солнце, и флоксы, флоксы, флоксы – имя: флоксы – отчасти похожее на табличку врача-отоларинголога – запах флоксов и медленный, густой, низко и тяжко стелющийся над теплой и сырой вечерней землей белый – молочный – туманный – запах табака.

Чудеса, да и только. Вдруг, сидя за компьютером, вспомнил – ощутил – летний день в деревне – мне семь лет… Внутреннее чувство, имеющее совершенно реальную, но неуловимую форму. Ведь было, было! И я был! Низко, в траве, под солнцем, на поляне… И какие-то ямки, колышки…

В середине лета – на даче – бывает такой желтый зеленый свет – цвет? – цветосвет – светоцвет… И он же – звук – светозвук – золотое гудение… И еще были вишни, все дерево в черных вишнях… В середине лета бывают спелые вишни? Все равно, тогда были. И еще была мама. И брат, подросток с голубыми глазами. В середине лета. В начале жизни.

…Но эта жизнь, но этот остров, солнечно-зеленый днем, с вишневыми деревьями и круглым столом на усыпанной листьями и черными оклёвышами теплой и ласково-колкой для босых ног земле, и черно-зеленый, изумрудно-зеленый в свете лампы на столе или лампы из окна мелкий и нежный незримо дрожащий рисунок ветвей и листьев…

Спи… утром будут подарки…

2010-й… Сплю…

Сколько же лет прошло с того утра, с того дня рождения, когда рядом с моей кроватью, на даче, лежала синяя шелковая рубаха и однотомник Гайдара? Днем была

клубника с молоком, и должен был приехать – и не приехал – отец. Какой год? Сорок пятый? Нет, скорее, сорок седьмой…

А потом из этого вышел сценарий «Ожидание, или Деревенский футбол 49-го года» все с тем же моим Сашкой. Написанный мной для мосфильмовского объединения, которым руководил Юлий Яковлевич Райзман. Так и не поставленный сценарий. Но был опубликован в 86-м году после нашего V съезда в альманахе «Киносценарии». И что самое трогательное – главным редактором альманаха тогда, правда, недолго, был мой большой поклонник Павленок.

Иногда я думаю: вот ведь несчастье, что «Ожидание…» так никто и не поставил. А потом: а может, оно и лучше? Пусть останется только на бумаге. Целее будет.

«Мои главные помощники – память и стенография. Потом я проделываю со словами то же, что проделывал с изображением на пленке. Я отбираю, режу собранный материал, стремясь придать ему требуемый ритм, уловить и правильно осознать его внутреннюю сущность». Дзаваттини.

Лестное совпадение! Именно так я написал «Ожидание…» – с ножницами в руках – и писал другие сценарии, пока в конце 80-х не купил в Германии свой первый компьютер…

Вдруг вспомнил, что у наших хозяев, у которых мы после войны снимали дачу в деревне Боброво – станция Бутово, Курская железная дорога, – на стене висела «картина». На цветной олеографии было изображено достаточное дореволюционное село, добротные дома под красными крышами, красиво расположенные на чистой широкой улице, и хорошо одетые крестьяне. Один со снопом на плече, другой, ведущий под уздцы запряженную в телегу лошадку. Хозяина, плотника и пчеловода, звали Василий Иванович, он был очень добрый, с большими седыми усами, и я подозревал, что он и есть Чапаев. Строгая с виду хозяйка Александра Ивановна была еще добрее. Во дворе росло большое черемуховое дерево, на которое я любил залезать и рассматривать сверху весь мир. А однажды во двор, сметая ограду, въехал черный страшный бык верхом на корове. Когда прошел испуг, взрослые смущенно посмеивались и смутно отвечали на мои наивные вопросы.

Неужели мой характер так и не изменился с тех пор, как летом сорок шестого года я льстивым голосом окликал едущего мимо верхом сына объездчика, страшного Витька́:

– Это ты, Витя?

В детстве я очень боялся коров. Однажды мы с мамой шли через стадо, я держал маму за руку и хотел не бояться. Я и грозы боялся, особенно ночью, днем меньше. Когда мама была на даче, я не боялся, почти. Если оставался с домработницей Шурой, я очень боялся. И еще я очень боялся, что ночью кто-то постучит в окно или тихо откроет запертую дверь и войдет. Шура просила меня почитать ей, чтобы я не думал об этом и после побыстрей и покрепче заснул. Но однажды мы чье-то лицо увидели в окошке, бледное, страшное пятно. Оно сразу исчезло, а страх, ужасный, остался. А однажды тихо открылась дверь и вошла мама, с последней ночной электрички. Веселая, красивая, прохладная. От нее пахло вином, когда она целовала меня в кровати…

Когда был маленький, ужасно боялся, что спящая мама – мертвая. И все время подходил и проверял.

И очень боялся лунатизма и летаргии. Чего только не приходит в голову в детстве! И только позже я узнал от Вальки Тура неожиданные – по крепости – стихи

Симонова: «И в жару, подняв глаза сухие, мать свою я трепетно просил, чтоб меня, спася от летаргии, двадцать дней никто не хоронил…»

В деревне Боброво, станция Бутово по Курской ж/д, сын наших дачных хозяев Витька, пришедший на побывку, пьяный, кричал матери: «Не волнуй молодого солдата». Он в скорости благополучно обрюхатил нашу домработницу рыженькую Зойку. По прошествии нужного времени она с дикими криками начала ночью рожать у нас в Москве на кухне, за стеной нашей детской.

Прибежала соседка Вера Дмитриевна Богданова и все сразу взяла в свои руки. «Кто?» – спросила она. «Хозяйский сын Витя», – ответила, рыдая, Зойка. Моему брату Вите, который все это слушал, лежа рядом со мной на своей кровати в нашей комнате, было тогда лет четырнадцать. Мама чуть не упала в обморок. Мне, разбуженному, что-то соврали по поводу происшествия и шума. На что я мрачно заметил: «Наверное, она проститутка».

Мне было семь. И все это тоже стало семейной легендой.

Когда после трех месяцев лета возвращались с дачи, Москва всякий раз казалась новым городом. Особенно ее шум, уличные звуки. Довольно быстро это проходило.

Мне кажется, что я уже родился с желанием читать.

Я должен быть благодарен «Верке» – Вере Дмитриевне Богдановой, – ее квартире, соседней с нашей на Фурманова, ее шкафам с книгами.

Вера Дмитриевна научила меня читать в сорок четвертом. Первой книгой было сочинение ее мужа Николая Владимировича, детского писателя. Крупные буквы и картинки, изображающие приключения какого-то сорванца, но октябренка. Потом я перешел сразу на Шекспира. У нас был замечательный Шекспир, большие нарядные книги с красивыми гравюрными иллюстрациями под прозрачной и туманной папиросной бумагой… Шекспира потом в критический момент загнал Борис Авилов…

Я всегда, наверное, как только научился читать года в четыре, переживал написанное в книге как совершенную реальность. И до сих пор откладываю книгу, чтобы переждать расстраивающий или интригующий меня эпизод.

Вот никогда не мог сразу до конца прочитать то место в романе, где погибает прелестная Фру-Фру. Сейчас тоже. Отложил книгу, вышел из комнаты, походил немного – вдруг за это время что-то изменится и лошадь останется жива, и Вронский выиграет скачки.

Какой занятный поворот! Начать – в детстве – с чтения толстой, растрепанной серой – или синей? – книги – с теми восхитительными картинками, на которых изображены молодые красавцы – с женскими, как мне тогда казалось, волосами – в шляпах, коротких плащах с крестами и шпагами в руках, – и заканчивать жизненный цикл чтением этого же – на борту самолета, летящего в Лондон, – на экране айпада! О, если б знать, что так бывает… что так будет… И как тогда я откладывал книгу, как только доходил до миледи в Англии, так и сейчас откладываю айпад в этом же самом месте…

Культуру я получал в чрезвычайно странном виде – какими-то клочками. Это была дикая смесь Шекспира и Островского, Пушкина и Гайдара, Гофмана, Киплинга, Конан Дойла, Дюма, Диккенса и Исидора Штока…

Два писателя, две няньки моего детства, рассказывали мне про самое луч-

шее и делали меня человеком – Толстой и Дюма.

Я учился остроумию у Ильфа и Олеши, интонации Бабеля до сих пор не дают мне покоя. Перечитал «Любку Казак» – и аж мороз по коже и теплота в глазах от восторга перед совершенством. А они его убили!

Диккенс. Конечно же, Диккенс! Вместе с мамой, очень рано – еще даже она мне читала. «Вслух». Наверное, это было едва ли не первое большое чтение. Твист. Домби. Пип. Копперфильд.

Это занятно – борьба диккенсовского и гамлетовского.

Первая встреча с Гофманом, первая книжка – маленькая, оранжевая – сейчас она у меня снова есть, Academia. На обложке растерянное лицо, будто бы током поднятые вверх все волосы-пружинки, но главная – привлекательная – странность: надпись – Э.Т.А. Гофман. Странность и привлекательность в первых трех буквах, которые воспринимаются, конечно, как «ЭТО» – это Гофман!

На самом деле я-то – что? – больше люблю «детского», а не «взрослого» Гофмана? Гофмана страхов, превращений и марципановых радостей больше, чем Гофмана сарказмов, ужимок и не страшных ужасов?

Что произошло со мной за то время – с того дня, – когда я вообразил себя Щелкунчиком? Уродливым, несчастным, одиноким и отважным. Наступившим на жирную королеву-мышь.

Только старые книги читать,
Только детские думы лелеять…
Из глубокой печали восстать…

Бывает так, что одна или две стихотворные строки отрываются от целого стихотворения и живут в памяти совершенно самостоятельно.

Или этот умильный и коварный лис с иллюстраций к «Рейнеке-лису» Гёте. Большая и тонкая черная книга, я любил рассматривать в ней человекозверей, но не любил читать. Лис в шляпе и с золотой цепью на груди, поднимающийся по ступеням будто из какого-то подземелья с блюдом в выставленных вперед жестоких, когтистых лапах…

В самом нежном детстве я искренне желал смерти нашей соседке Вере Дмитриевне Богдановой в необъяснимой надежде, что она завещает мне свою великую библиотеку. Она, конечно, со временем умерла без моих пожеланий, и ее муж, Николай Владимирович, тут же наконец-то с удовольствием заведший себе новую жену, пустил великую библиотеку на ветер.

Краду бархатную книжечку у Веры Дмитриевны, соблазненный ее красотой. Выступление Сталина на каком-то съезде партии. И с чувством дарю ее Витьке. Он приходит в ужас. Книга незаметно возвращается.

В моем отношении к книге есть, кажется, что-то чувственное. Может, поэтому я так люблю старые книги. Смотреть на них, даже не читая, трогать. Лохматые, зачитанные, рассыпающиеся, с чьими-то пометками – все равно. Они часть чего-то такого великого и необъяснимого, без чего не было бы моей жизни.

Я рад, что раскопал в развале на полках букинистического отдела в книжном на Тверской эту потрепанную книгу 1929 года издания – Леонид Гроссман, «Борьба за стиль», – разрисованную чьей-то, наверняка давно умершей детской рукой. Пусть сохраняются в моих старых книгах забытые там старые неясные записки, неизвестно чьей рукой и кому написанные – обрывки – отрывки – чьих-то давно исчезнувших связей, отношений… Жизней…

Сегодня купил на Тверской – «Серапионовы братья. Альманах первый. «Алконост». Петербург. 1922». Вот смейтесь надо мной, но у меня таки возникает какое-то особое чувство, когда я держу эту ветхую книжечку в руках. Вообще это удивительное явление – энергия старых книжек. Особенно книг начала века и двадцатых годов. В них какой-то заряд. И ведь именно, что не старинных. Есть ведь у меня и столетние, и стодвадцатилетние. Но от них наслаждение, умиление. А в книгах двадцатых годов – ощутимая душой сила, таинственный магнетизм.

А вот еще – какая прелесть – вторая покупка: «Ал.Толстой и П.Щеголев. Азеф. Пьеса. Артель писателей «Круг». 1926». Действие первое, картина первая: «Школа филеров». Первая ремарка: «Огромная низкая пустая комната в помещении Московской охранки в Гнездниковском переулке». Особенная прелесть в том, что как раз из этого здания, где ныне помещается на месте охранки – или – вместо охранки – наше кинематографическое начальство, я вышел сегодня и направился в букинистический отдел книжного магазина напротив, через улицу, где и купил эту книгу.

«Книга для меня всегда вопрос судьбы». Юнг.

Книга мне нравится как вещь. Книга мне нравится как «источник знаний». Книга мне нравится – как всё. Книги умеют манить и соблазнять. Книга – это сильное лекарство против тщеславия.

Тонкий золотой слой, который остается после прилива и отлива чтения.

Все новое надеть сразу, все вкусное съесть сразу и все интересное прочитать или увидеть сразу. Не умею ничего раскладывать и распределять разумно и с выгодой для себя. Вот такой я, увы. Что уж теперь поделаешь...

Увидел у себя на столе третий том писем Пушкина, Academia, алчно схватил и отложил опять... Погибаю под тяжестью непрочитанного...

Почему никто не писал о том, что кроме тайны писательства, сочинения есть невероятная тайна чтения?

Только абсолютная беспорядочность, бессистемность чтения представляет для меня главный его смысл. Читать надо все.

«Инстинкт книги есть только у немногих людей. Я помню, Мих. Петр. Соловьев, уже около 50-ти лет, непрерывно и много читал. Читал горячо и с интересом... Порядочно, но не с таким уже пылом, читал Влад. Соловьев. Л.Н.Толстой читал до самого конца жизни, и очень много и горячо. Но, вообще говоря, этот инстинкт редок, и мне встречались люди с университетским образованием, которые, кроме газет, ничего и никогда не читали... Чтение, и сила, и напряженность его есть особый талант – талант умственного поедания, талант душевного аппетита, «охотка к еде книг». В.Розанов.

И все-таки это мое открытие понятия: «вампиризм» – мой – чтения – «впивания» в литературный текст, когда глаза – читающие, думающие, ищущие – как зубы у вампира, инструмент наслаждения и существования. Когда какой-нибудь один с виду не очень существенный «абзац» дает больше «крови» – привет Розанову! – чем все любовники Дракулы вместе взятые...

Мы – нищие, мама, брат с голубыми глазами и я.

И отчим-актер с утиным носом, которого я ненавижу.

– Денег нет, – сказала мама.

Как же быть, как жить дальше? Как жить, когда нет денег?

– Как выйти из материальной бездны?

В нищем моем детстве я никому не завидовал – ни Гусевым, ни Габриловичам, ни Вербенкам, ни Тоидзе, ни Варшавским. Но какой-то микроб печали, видимо, проник тогда без спроса в мою душу и сделал свое дело...

Дома, которые сыграли странную, но явную роль в моей жизни... Дом Тоидзе... Дом Варшавских... И, конечно, дом Туров... Это все были богатые дома... К ним добавить еще дом Богдановых, который тоже был по-своему богат – книги, великая библиотека... А дом Габриловичей?

Даже какие-то запахи далекого прошлого вспоминаются иногда. Особенно я помню запах квартиры Габриловичей на Фурманова.

В детстве я страстно мечтал иметь бурки. Тогда они были в моде у определенного сорта начальства, полувоенных хозяйственников. Белые, с отворотами, с полосками мягкой коричневой кожи. Валенки я презирал, они мне казались неприличной обувью бедных – а сам-то! – и простых. А вот бурки, маленькие бурочки… На ком я видел их? На старшем Вербенко? На младшем Вербенко?

Андрей Андреевич Вербенко, крестивший Алешку Габриловича. Он был тогда полковником, замполитом, кажется, дивизии. Нина Яковлевна, Алешкина мама, великая женщина, ставшая Зиночкой – Шикульской в «Объяснении в любви», вызвала Андрея Андреевича с фронта, и он крестил Алешку. Потом он стал директором Московского ликероводочного завода.

Однокомнатная квартира Вербенок ниже этажом на одной площадке с Габриловичами. Раки из Ростова в ванне. Вина без этикеток, черные и словно пыльные – такими, конечно, их делало воображение, раздразненное чтением Дюма, – бутылки с белыми наклейками, на которых было написано черными чернилами что-то. Пакеты и свертки. Футболисты и боксеры. Вратарь Саная, великий тяжеловес Королев. Пистолет «Вальтер», который тайно показывает нам Вовка.

Марья Филипповна, жена замполита и директора ликероводочного, училась в московской школе Айседоры Дункан и была среди ее юных босоножек.

Потом, когда Вербенкам дали квартиру на Калужской, в их квартиру поселили безрукую женщину, ногами вышившую бисером подарок Сталину. Я видел этот подарок в музее на Волхонке.

Уже в пятом классе я с такой же страстью мечтал о маленьком чемоданчике, с которыми пижоны-старшеклассники ходили тогда заниматься спортом. Еще попозже – в институте – мечта о плаще «болонья» и узконосых туфлях. Но тут уже мечты стали частично осуществляться. Плащ я так и не смог купить, а узконосые туфли, как-то схимичив, что-то заняв и что-то продав, я все-таки приобрел у приятеля-оператора. Коричневые, элегантные. Как жаль, что они сносились пятьдесят пять лет назад.

Вдруг хочется заболеть и в бреду умолять, чтобы принесли книгу Киплинга. «Книгу джунглей»… «Рикки-Тикки-Тави»… «Ким»…

Милое детское время – болезнь с Киплингом, с маминым шерстяным платком, с чаем... Если можно было бы по-прежнему болеть, как в детстве, думая, что впереди бесконечность.

Классическая болезнь любого литературного «детства». И ведь, действительно, болезнь – это огромная часть детства. Остров в океане, на который всегда хочется приплыть.

Дайте мне горячего молока с боржомом. Верните мне детство, сволочи!

И вдруг – воспоминание, как отец – к Новому – какому? – году – прислал – в ящике – с шофером – хворающему Витьке – и мне – мандарины и яблоки – я помню запах.

Болезнь в детстве приятно замедляет жизнь, выводит ее ненадолго из-под давления возраста. Я любил болеть в самом конце зимы, в марте, чтобы – выздоровев – медленно, слабыми ногами выйти из темного подъезда уже на весеннюю, новую, яркую до прищура и пока еще робко журчащую улицу. Черный, колючий снег по краям мостовой. Витые струйки между булыжниками. И воздух, в котором звонко слышен каждый звук, голос. Этот воздух – радость. Этот воздух – предчувствие.

В начале пятидесятых годов наша улица Фурманова (б. Нащокинский пер.) была еще с булыжной мостовой. Как радостно и весело было выбежать к друзьям из полутемного подъезда, увидеть голубое прохладное сияние раннего апреля и витые струйки солнечной воды, журчащие между крупными и чистыми булыжниками.

Собаки улицы Фурманова. Королевские пудели Славиных, спаниель Нагибина, овчарка Габриловичей, спаниель и боксер Варшавских… И тот чудный сеттер, никому не принадлежавший, бегавший по улице. И каждый раз напоминавший строчки из стихотворения Веры Инбер: «Был славный малый и не дурак ирландский сеттер Джек»…

Желтый двухэтажный дом на углу нашей улицы и Гагаринского переулка, старый, облезший, в трещинах и лохмотьях, первым отколупав замазку и сорвав газетные полосы, распахивал немытые еще с зимы окна. Галдеж, плач, смех и брань, весь этот коммунальный шум, воняющий едой, теснотой, бедностью и пьянкой, рвался на улицу. Население в этом доме было как на подбор бойкое и скандальное. Однажды, правда, они присмирели. Со стороны Гагаринского между двумя окнами вдруг укрепили прямоугольную мраморную доску и до поры закрыли ее холстом. Потом появились какие-то автомобили, автобус, какие-то люди, и высокий писатель с седыми висками и орденом Ленина, привинченным к лацкану хорошего пиджака букле, заикаясь, сказал речь. Это был Сергей Михалков. Холст сняли. На мраморе золотыми буквами было написано, что в этом доме останавливался Пушкин.

Потом Шпаликов, ходивший и ко мне и – вместе с Инной Гулая, снявшейся в «Деревьях» у Кулиджанова, – к жившему напротив меня в двухэтажном «доме Карахана» Юрию Никулину, напишет:

Здесь когда-то Пушкин жил,
Пушкин с Вяземским дружил.
Горевал, лежал в постели,
Говорил, что он простыл.

На самом деле в этом доме Пушкин дружил с Нащокиным, а не с Вяземским. Но Вяземский лучше укладывался в размер, так и остался. Нащокин или Вяземский, какая разница? Гена пренебрегал такими тонкостями…

Одна комната из трех у нас сдается. Сначала офицер, интендант с белыми погонами, очень тихий, потом чудовищно напивающийся и исчезающий от ужаса. После этого решено было сдать женщине. Так появилась Трехнутая – врач Роза Савельевна. Я ужасно стеснялся из-за жилички и ненавидел ее.

От нее еще пахло какой-то затхлостью.

Когда она уходила на работу, я проникал в ее – мою – комнату. Там все было неприятно, все ее вещи. Все как будто по-

крытые тонким сальным слоем. И тот же запах…

Но благодаря Трехнутой я посмотрел Тарзана. Попасть в кино на него было невозможно, стояли небывалые очереди. Но в ее поликлинике – кажется, она была на Арбате – ей выдали билеты, а она отдала их мне.

Возможно, она была несчастна.

Но разве подростку есть до этого дело?

В той же комнате – детской…

Там мы сначала жили с братом. Потом он после всех семейных катаклизмов переселился в бывший кабинет отца – и стала «Витькина комната»…

В той же детской я первый раз увидел ЭТО.

Затененная комната. Я, прибежав со двора, где играл и носился с Алешкой Габриловичем, открываю дверь в свою комнату… Домработница Шура и пожарник… Уж конечно, пожарник… И что-то голое, двигающееся, словно светящееся в солнечной полутьме…

О, что потом видела эта комната!

Вот ведь! Денег не было, а домработницы были. Становились своими, жалели маму, любили меня и терпели от меня. Я был ужасен!

«По сути, это детское убеждение («нет никого подлее меня»)…» Кафка.

Тоска по собственному детству, презрение, жалость и любовь к себе…

В детстве я мечтал быть обиженным. Чтобы я мог или наказать, или простить. Но это «общее место» для возраста. Вспомним «Детство» и «Отрочество» Толстого.

Я жил – в детстве, но я не жил – детством. Пожалуй, оно казалось мне слишком скучным, в отличие от того, что было за его невидимой границей. Детство не радовало, не веселило, оно меня унижало и обижало, и я старался забыть его, еще не расставшись с ним. Я изменял ему – с будущим, которое, наступив, сразу же стало изменять мне.

Продолжение следует

Аннотации научных статей

Андрей Плахов. Всюду жизнь

Рецензия на фильм Ханны Полак «Человек живет для лучшего» (Дания) о жизни людей, живущих на подмосковной мусорной свалке, рассматривает его как пример преемственности традиций гуманистического творчества раннего Горького, русских художников-передвижников. Автор статьи показывает, как подробный документальный репортаж, снимавшийся на протяжении четырнадцати лет, оставаясь реалистическим рассказом про убогое существование бездомных людей, превращается в метафорическое произведение о мечте, о чуде, исполненное своеобразной орнаментальной эстетики и завершающееся почти голливудским хэппи эндом.

«Человек живет для лучшего», Ханна Полак, «Артдокфест», свалка, метафорическое произведение, орнаментальная эстетика

Зара Абдуллаева. К морю

Рецензия на документальный фильм Александры Лихачевой «Длинное. Черное. Облако опускается» (Россия). Двойной портрет героев, заурядных представителей среднего класса, отправившихся в Сочи на Олимпиаду, представляет собой тонкий рассказ об их внутренней опустошенности. По мнению критика, тоска и бодрость попеременно сопровождают их в этом роуд-муви, и зрители понимают, что они мчатся «из ниоткуда в никуда».

«Длинное. Черное. Облако опускается», Александра Лихачева, «Артдокфест», роуд-муви

Инна Ткаченко. Неигровые блондинки в ассортименте

Автор рецензии на документальные фильмы Таисии Решетниковой «Сладкая жизнь» (Россия) и Алена Марго «Я – ФЕМЕН» (Швейцария) опирается на ироничный тезис о невероятной ценности блондинок для драматургии. Говоря о главных героинях этих картин – блондинке-содержанке из Одессы и блондинке-революционерке из Хмельницкого, – критик сравнивает две режиссерские манеры, два способа документального портретирования – наблюдение-бытописание и наблюдение-акция.

«Сладкая жизнь», Таисия Решетникова, «Я – ФЕМЕН», Ален Марго, «Артдокфест», блондинка, «Фемен», Украина

Марина Дроздова. «Получается ложное счастье?..»

Рецензия на документальный фильм Дениса Шабаева «Вместе» (Россия), рассмотренный в контексте двух жанровых традиций – психологической драмы об отношениях взрослых и детей и роуд-муви: на их перекрестке и родился эскиз Дениса Шабаева, снявшего свое путешествие вдвоем с семилетней дочерью. Разбирая авторскую оптику режиссера-дебютанта, рецензент останавливается на моментах смены ракурса.

«Вместе», Денис Шабаев, «Артдокфест», роуд-муви, эскиз, ракурс, жанровая традиция, оптика

Дмитрий Десятерик. Болезнь – к жизни

Рецензия на фильм Сергея Лозницы «Майдан» (Украина – Нидерланды), посвященный событиям в Киеве зимой 2014 года, анализирует принцип картины – отстранение, способ монтажа – сцепление длительных статичных средних и общих планов и сам метод режиссера, превратившего документальный материал в монументальную трагедию – с хором, сценой (площадью), протагонистами и почти ритуальным действом.

«Майдан», Сергей Лозница, «Артдокфест», отстранение, окончательный монтаж, субъект истории

Илья Бобылев. Формула Майдана

Рецензия на фильмы, посвященные украинскому Майдану: «Майдан» Сергея Лозницы, альманах «Евромайдан. Черновой монтаж» (Украина) и «Киев – Москва» (Украина), в который входят две части – альманах «Россия – Украина. Реальность на Майдане» и «Киев – Москва» в режиссуре Елены Хоревой.

Автор статьи сопоставляет композицию и типы повествования, репрезентацию героев и театральность как характерный признак реального Майдана, отраженный в кино.
«Майдан», Сергей Лозница, «Евромайдан. Черновой монтаж», «Россия – Украина. Реальность на Майдане», «Киев – Москва», Елена Хорева, «Артдокфест», Украина, альманах, репортаж

Инна Ткаченко. Видимо-невидимо навсегда
Рецензия на документальный фильм Виестурса Кайриша «Невидимый город» (Латвия) – историю молодого человека, поселившегося в деревне в чернобыльской зоне, которая сравнивается с погрузившимся под воду невидимым городом. Критик подчеркивает уважение, с которым режиссер относится к героям фильма, выживающим в трудных условиях изоляции.
«Невидимый город», Виестурс Кайриш, «Артдокфест», Чернобыль, град Китеж, архетип, миф, «рай»

Александр Митта. ВКонтакте
Председатель жюри «Артдокфеста» анализирует программу фестиваля и новый уровень постижения реальности современной мировой документалистикой. Особое внимание автор уделяет технологическим возможностям максимального приближения человека с камерой к событиям и персонажам и переосмыслению понятия «сырой (необработанный) материал жизни» и его значения в создании произведения искусства.
Александр Митта, «Артдокфест», постижение реальности, сырой материал, мировая документалистика, новый уровень

Антон Долин. Джексон/Толкин: два кольца, два конца
Аналитическая статья, посвященная толкиновскому циклу Питера Джексона – трилогиям «Властелин колец» и «Хоббит». Творчество Джона Толкина автор рассматривает как модернистский проект по созданию огромной параллельной реальности, а экранизации Джексона – как проект безусловно постмодернистский.
Питер Джексон, Джон Роналд Руэл Толкин, «Властелин колец», «Хоббит»

Елена Стишова. Окончательный монтаж
Рецензия на авангардистский проект Алексея Федорченко «Ангелы революции» (Россия) анализирует его забытый исторический бэкграунд. Культурная доктрина авангардистов, заточенная на «переделку» человека, и национальная политика большевиков, возмечтавших «жить единым человечьим общежитьем», привели к восстанию обских шаманов 1934 года.
«Ангелы революции», Алексей Федорченко, авангардисты, авангард

Максим Казючиц. Правда жизни по правилам рынка
Портрет Роберта Дрю, одного из основоположников «прямого кино» – американской разновидности «синема-верите». Автор статьи доказывает, что именно благодаря режиссерской концепции Дрю сложился новый метод создания фильмов, а документальное и телекино получили очередной импульс развития. В статье исследуется вклад Роберта Дрю в историю знаменитых американских телефильмов-портретов.
Роберт Дрю, «прямое кино», киноправда, Роберт Флаэрти, Ричард Ликок, скрытая камера, монтаж

Мария Михайлова. Анна Мар, первая женщина в профессии
Эксперт по женской прозе начала XX века Мария Михайлова в процессе штудий открыла писательницу Анну Мар, которую представляет в своем эссе как профессиональную сценаристку, заложившую основы новой дисциплины – кинодраматургии.
Анна Мар, драматургия, женская проза, сценарист

SUMMARY

Documentarian at war: involvement or neutrality?

IK and Artdocfest round table talk.

Andrei Plakhov

Life is everywhere

Review of Hanna Polak's SOMETHING BETTER TO COME (Denmark) about people, living in the Moscow outskirts' waste deposit, considers it as an example of continuation of humanistic traditions of early Gorky's creation and Russian realist artists. The critic shows, how detailed documentary report taken during 14 years, being a realist story about scanty living, transforms into metaphoric narration about a dream, a miracle full of unique ornamental poetics ending with an almost Hollywood happy end.

SOMETHING BETTER TO COME, Hanna Polak, Artdocfest, waste deposit, metaphorical work, ornamental aesthetics

Zara Abdullaeva

To the sea

Review of Alexandra Likhatchova's LONG. BLACK. A CLOUD IS DESCENDING (Russia). A double portrayal of characters, ordinary representatives of middle class, who went to Sochi Olympic Games, is a subtle story about their inner wasteness. The author holds, that sadness and vivacity together accompany them in this road movie, and spectators understand, that they hurry from nowhere to nowhere.

LONG.BLACK.A CLOUD IS DESCENDING, Alexandra Likhatchova, Artdocfest, road movie

Inna Tkachenko

Non-fiction blondes assorted

Review of DOLCE VITA (Russia) by Taisia Reshetnikova and JE SUIS FEMEN (Switzerland) by Alain Margot. Pointing out one outward color, the critic considers it as a bearing structure and pictures the heroines in contrast. They are a blonde keptie from Odessa and blonde revolutionaries known as FEMEN from Khmelnitsky.

DOLCE VITA, Taisia Reshetnikova, JE SUIS FEMEN, Alain Margot, Artdocfest, blonde, bearing structure, dramaturgy, plot, FEMEN, Ukraine

Marina Drozdova

"Will it be false happiness?"

Review of Denis Shibayev's documentary TOGETHER (Russia) is a consideration in the context of two genre traditions – that of psychological drama about adults and kids and road movie. On this crossroad a sketch of the filmmaker arose, who shot his trip with a 7-year daughter. Considering poetics of the debutant, the critic pinpoints moments of the angles of view transitions.

TOGETHER, Denis Shibayev, Artdocfest, road movie, sketch, angle of view, genre tradition, optics

Dmitry Desyaterik

Illness to life

Review of Sergei Loznitsa's MAIDAN (Ukraine – Netherlands), devoted to the events in Kiev in winter 2014. The critic analyzes the principle of the picture, that is entfremdung, the mode of cutting – catching of long static middle and general shots and the very director's method, who transformed documental stuff into monumental tragedy with a chorus, scene (a square), protagonists and nearly ritual acting.

MAIDAN, Sergei Loznitsa, Artdocfest, entfremdung, final cutting, subject of history

Ilya Bobylyov

Formular of Maidan

Review of Sergei Loznitsa's MAIDAN (Ukraine – Netherlands); EURO-MAIDAN. ROUGH CUT(Ukraine)by Vladimir Tikhy, Andrei Litvinenko, Roman Bondarchuk, Katerina Gornostai, Yulia Gontaruk, Roman Lyubyi, Andrei Kiselyov, Alexander Techinsky, Alexei Solodunov, Dmitry Stoikov; Elena Khoreva's KIEV – MOSCOW (Ukraine). The author juxtaposes the modes of narration, representation of people, composition and theatricality as a characteristic gesture of real Maidan, mirrored in documentaries.

MAIDAN, Sergei Loznitsa, EURO-MAIDAN. ROUGH CUT; KIEV – MOSCOW,Kiev, Ukraine, strait contact, report, theatricality

Inna Tkachenko
Abundance forever
Review of Viesturs Kairišs' INVISIBLE TOWN (Latvia) – a story about a young man, who settled in a village situated in the Chernobyl zone, which is compared to the legendary invisible town drowned in water. The critic pinpoints respect of the filmmaker towards his personages surviving under extreme conditions.
INVISIBLE TOWN, Viesturs Kairišs, Chernobyl, invisible town, archetype, myth, "paradise"

Alexander Mitta
In contact
The chairman of the Artdocfest jury analyzes the program of the festival and a new level of conceiving reality in contemporary world documentary. Special attention is paid to technological capacities of maximal approaching of the person with a camera to the events and characters, and revision of the notions of "raw reality" and its meaning in the art work making.
Alexander Mitta, Artdocfest, conceiving reality, raw stuff, world documentary

Anton Dolin
Jackson/Tolkien. Two rings, two threads
An analytical study devoted to the Tolkienian cycle by Peter Jackson. John Tolkien's creation the author considers as a modernist project of making a huge parallel reality, whereas screen adaptation by Jackson as a postmodernist project.
Peter Jackson, John Roald Tolkien, THE LORD OF THE RINGS, HOBBIT

Elena Stishova
Final cut
Review of Alexei Fedorchenko's ANGELS OF REVOLUTION (Russia). This avant-garde project is analyzed as the director's forgotten historical background. Cultural doctrine of the avant-garde artists, aimed at "re-moulding of a man", and national politics of Bolsheviks, who dreamed to live in a community, brought to a revolt of Ob's shamans in 1934.
ANGELS OF REVOLUTION, Alexei Fedorchenko, avant-garde, avant-gardists

Alexei Fedorchenko:
"I'm not throwing around such stories"
Interviewed by Anna Zakrevskaya.

Svetlana Khokhryakova
A wagon tea for a gen pop
Coverage of Slalker-2014 film festival.

Jeremy Hicks
"Right off the top of the news"
Fragments from a book First Films of the Holocaust.

Maxim Kazyutchits
Truth to life according to the rules of market
Portrayal of Robert Drew, one of the founders of "direct cinema" – an American version of "cinémavérité". The author argues, that just due to Drew's directorial approach a new method of filmmaking arose, and documentary and TV cinema got a next impulse of development. Also contribution of Robert Drew into history of famous American films-portrayals is considered.
Robert Drew, "direct cinema", kinopravda, Robert Flaherty, Richard Leacock, invisible camera, cutting

Maria Mikhailova
Anna Mar, the first woman in the profession
The expert in the province of female prose of the beginning of the 20th century Maria Mikhailova in the course of studies discovered the writer Anna Mar whom she presents as a professional script-whiter and founder of a new disciple – film dramaturgy.
Anna Mar, dramaturgy, female prose, script-writer

Anna Mar
Dope
A script.

Pavel Finn
Memoirs' abstract
Marginalia to the book of destiny.

№1 (*январь*) 2015

1

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 30.01.15. Подп. к печати 12.02.15
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 16445
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Телеканала «Пятница»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
С.Муратов, д.филол.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, к.филос.н.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2015

16+

ISSN 0130-6405